

REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE
DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

TOME
XXVII
1990

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

ION ZAMFIRESCU

Rédacteur en chef adjoint :

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Membres :

GEORGE BANU (France)
MANUELA CERNAT
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
CLEMENZA-LILIANA FIRCA
DANIELA GHEORGHE
STERE GULEA
GEORGE LITTERA
TITUS MOISESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction :

DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction :

DANIELA ARTĂREANU

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à ROMPRESFILATELIA, Serviciul EXPORT-IMPORT PRESA, P.O. Box 12—201, télex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România, ou bien à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei, 77104, București, c.p. 22—129, tél. 50.56.80.

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea Victoriei 125, 79717 București, tél. 50 76 80

ROMÂNIA

Sommaire

ÉTUDES

TITUS MOISESCU, Un ancien manuscrit musical de Putna : « Ms. 816/S » . . .	3
SPERANȚA RĂDULESCU, Traditional music in man-oriented cognitive acts. Some Romanian cases	41
DINU PETRESCU, ADRIAN MIHALACHE, The cosmophonic trans-system	49
FLORIAN POTRA, Essai sur le film <i>La lumière pâle de la douleur</i> de Iulian Mihu	57

RECHERCHES

OLTEEA VASILESCU, Sur les traces d'un film disparu	67
--	----

TRIBUNE DE LA CRITIQUE

DAN PREDESCU, Le glissement dans la pré-histoire : <i>Les bonnes</i> par Jean Genet	81
--	----

COMPTES RENDUS

MIHAI MANIUȚIU, Cereul de aur (<i>Ion Cazaban</i>)	85
--	----

*

Index analytique Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, <i>Série Théâtre, Musique,</i> <i>Cinéma XVI—XXVI (1979—1989)</i>	87
---	----

UN ANCIEN MANUSCRIT MUSICAL DE PUTNA: « MS. 816/S »

Titus Moisescu

Le fonds des manuscrits musicaux, au nombre de onze, connus aujourd'hui pour appartenir à l'École musicale de Putna, renferme, entre autres, le *Manuscrit 816/S*, actuellement conservé au Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia¹. Découvert dans l'ancienne réserve du Monastère de Bachkovo (Bulgarie méridionale), ce manuscrit fut écrit par un copiste anonyme du Monastère de Putna (Moldavie, Roumanie), au deuxième ou troisième quart du XVI^e siècle. Comme teneur et écriture, le manuscrit rassemble tous les éléments qui caractérisent les réalisations et l'activité du brillant centre d'art et de culture médiévale que fut, siècles durant, le Monastère de Putna, édifié par Etienne le Grand, prince de Moldavie, entre 1466 et 1470, dans un site de grand pittoresque de la belle Bucovine, en Moldavie septentrionale. Le *Ms. 816/S* est un *Anthologion*. Il contient des chants écrits en notation néobyzantine (ou koukouzélienne) dans l'esprit et la structure des autres manuscrits attribués sans conteste aux psaltes et copistes de l'*Ecole musicale de Putna* des XV^e—XVI^e siècles (tel que nous avons nous-même dénommé ce centre à différentes occasions précédentes).

A. EN GUISE DE PRÉFACE: UNE «CHRONIQUE TARDIVE» ET UNE «CORRIGENDA»

Une première mention ayant trait à l'existence du *Ms. 816/S* est faite en 1953 par R. Palikarova Verdeil dans son ouvrage notoire *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*²; la planche XVII b dudit ouvrage présente en fac-similé un seul feuillet du manuscrit en question, soit le fol. 112^r; avec la légende suivante: «Manuscrit grec avec titres de chants en slavon. N° 14 du Musée Ecclésiastique de Sofia (provenant du Monastère de Bachkovo). Notation néobyzantine, XV^e s., fol. 112^r». Au sujet de cette note, quelques précisions s'avèrent nécessaires: ce N° 14 — que l'auteur bulgare signale — représente, probablement, la cote de classement dans le catalogue du monastère de Bachkovo, car ultérieurement le manuscrit

était enregistré au Musée Ecclésiastique de Sofia sous le N° 816; la datation doit elle aussi être corrigée, le manuscrit étant écrit — conformément à nos recherches — à peine au deuxième ou troisième quart du XVI^e siècle; quant à la mention «titres de chants en slavon», nous allons nous en occuper plus amplement ci-après, dans le chapitre consacré aux textes littéraires du *Ms. 816/S*.

Lorsque R. Palikarova Verdeil publiait son ouvrage, le fonds de manuscrits musicaux de Putna n'était pas encore connu dans sa totalité: onze recueils, disséminés en non moins de neuf bibliothèques de Roumanie et de l'étranger. Ce n'est que bien plus tard qu'à tour de rôle ils entrèrent dans la sphère de recherche des musicologues, linguistes et historiens, à la suite de quoi certains d'entre eux furent mis en valeur par des éditions de «monumenta» et de «transcripta» ainsi que par la publication — en Roumanie comme à l'étranger — d'un nombre d'études et d'articles spécialisés³. A chacune de ces occasions, les précieux mérites que, réellement, possèdent ces manuscrits et, en général, l'Ecole musicale de Putna étaient étayés d'une base documentaire dûment déterminée et non par de simples déductions ou hypothèses. Etant donc munis à présent d'une documentation aussi diversifiée, nous sommes en mesure de nous permettre d'établir — de la mani-

ère la plus concrète cette fois — tant ce qui caractérise ces manuscrits que ce qui doit être corrigé des affirmations non justifiées, hâtives ou faites en méconnaissance de cause par certains chercheurs.

L'ouvrage publié en 1953 par R. Palikarova Verdeil représente au fait sa thèse de doctorat, défendue à la Sorbonne le 24 janvier 1948 et honorée d'une subvention du Centre National de la Recherche de France. Le volume contient, avant la Préface, une Note de la rédaction des *Monumenta Musicae Byzantinae*, signée par le réputé byzantiniste Carsten Hoeg, dans laquelle celui-ci montre, entre autres, le procédé utilisé pour le graphisme des signes musicaux, réalisé sous sa directe surveillance et responsabilité à l'aide — dans la mesure du possible — de photocopies d'après divers manuscrits. Ensuite, dans les onze chapitres de son livre, l'auteur présente la musique sacrée chez les Bulgares et les Russes, en établissant sa corrélation avec certaines étapes historiques et en insistant sur les périodes de la notation et du système musical byzantin (modes, sémiographie) ainsi que sur des personnalités et manuscrits illustrant tout particulièrement ce genre de musique.

Dans les presque quarante ans écoulés depuis la publication du livre de la spécialiste bulgare, de nouvelles théories sont apparues sur le chant byzantin envisagé dans tous ses domaines de manifestation, les unes corrigeant les anciennes, d'autres complétant des lacunes. Il est donc opportun, et même indispensable, de reconsidérer à présent nombre de ces publications du passé, en les assumant avec beaucoup de prudence afin de ne pas persister dans des erreurs dont les unes ont déjà été corrigées. Pour ce qui est du livre de R. Palikarova Verdeil, ce ne sont pas de pareils aspects de contenu que nous comptons revoir, mais seulement le chapitre X et là encore rien que ce qui concerne les « Manuscrits de Moldavie », l'auteur faisant dans ce sens des affirmations qui ont circulé pendant près de quarante ans sous l'endossement de l'Union Académique Internationale « Monumenta Musicae Byzantinae » sous l'égide de laquelle l'ouvrage en question était publié. Cela étant, pour communiquer ici avec la plus stricte exactitude les dires et les arguments de l'auteur sur le problème nous intéressant, nous reproduisons ci-après le texte inté-

gral de la deuxième partie (b) du chapitre X (pp. 215—219), celui-là même qui nous incite à rétablir la vérité sur les si intéressants mais aussi tellement controversés manuscrits musicaux moldaves. Afin de rendre plus aisée l'identification de la problématique respective, nous numérotions entre parenthèses les paragraphes extraits du livre de R. Palikarova Verdeil.

b. LES MANUSCRITS DE MOLDAVIE

(1) « Après la chute du II^e royaume bulgare, de nombreux réfugiés, fuyant les Turcs, trouvèrent asile en Roumanie. Ils emportaient avec eux des manuscrits slaves, de rédaction bulgare, que les Roumains employaient également. Parmi ces manuscrits trouvés en Roumanie, quelques-uns sont notés : ce sont ces rares documents qui nous renseignent sur la musique religieuse à l'époque du II^e royaume bulgare.

(2) Le savant russe Jacimirskij a eu le grand mérite d'étudier ces manuscrits, sans omettre de signaler leur notation ; il en a relevé quelques fac-similés⁴. Ces manuscrits, disséminés dans différentes bibliothèques et collections particulières, sont peu accessibles, et il est difficile de les étudier en détail. Nous avons dû nous contenter de deux décalques et d'une photographie, publiés par Jacimirskij.

(3) Ces manuscrits confirment notre conviction que les Bulgares, même libérés de la domination de Byzance (en 1186), ont continué à employer intégralement la musique byzantine.

(4) Un de ces manuscrits provenant de Moldavie est le N^o 350 de la collection P. J. Ščukin. Il se trouve actuellement au Musée Historique de Moscou⁵. Datant de 1511, il est écrit en langue slave, appelée moyenne-bulgare, et copié par des moines roumains. L'original a dû être écrit pendant le II^e royaume bulgare, car sa notation n'est pas plus tardive que celle du *Synodik*⁶. C'est un livre de chant qui contient, selon Jacimirskij, différents services exécutés par le psalte qui, dans les petites églises, remplaçait le choeur. La notation est assez soignée et semble écrite par quelqu'un qui connaissait à fond le système musical byzantin.

(5) Ce manuscrit est très intéressant pour nous, non pas tant par sa notation, qui ne diffère en rien de la byzantine, mais par le fait que le copiste a écrit certains chants en slave et d'autres en grec. Les titres (et aussi les remarques, dont certaines concernent le chanteur) sont indiqués par des écritures secrètes : l'une glagolitique, l'autre cyrillique, mais les remarques qui concernent uniquement le chanteur sont pour la plupart en grec. Ainsi le manuscrit donne l'impression d'avoir été écrit par un psalte slave qui, en matière musicale, se sentait plus à l'aise en employant la langue et la terminologie grecques, qu'il avait probablement apprises en faisant son instruction musicale avec des maîtres grecs. On peut même admettre, d'après le manuscrit, qu'une grande partie de la terminologie musicale grecque n'a jamais été traduite en bulgare à cette époque.

(6) Les chants avec paroles slaves sont la traduction exacte des chants grecs. Pour ne laisser aucun

doute à ce sujet le chant « Dostoïno estî » ou « Axion », f. 63, est écrit dans les deux langues, *sous les mêmes notes*. Les voyelles 'syllabes' slaves se trouvent sur les voyelles 'syllabes' grecques de la manière suivante⁷ : [ex.].

(7) Ce qui nous permet de conclure qu'en traduisant les chants grecs, les Bulgares du II^e royaume (du XII^e au XIV^e siècle), comme ceux du I^{er} royaume (du IX^e au XI^e siècle) ne changeaient pas les signes musicaux.

(8) La notation des chants est médiobyzantine, avec l'emploi d'éléments de la notation néobyzantine. Les mélodies sont assez mélisiatiques⁸ [ex.].

(9) Un autre manuscrit gréco-slavon noté est le N^o 16 de la collection personnelle de Jacimirskij. Nous savons seulement que ce manuscrit comprend 14 feuillets dont l'un, avec texte grec, est donné en fac-similé par Jacimirskij. Le même auteur admet que ces feuillets pouvaient faire partie du manuscrit N^o 350 de la collection Ščukin. En effet, la notation de ce manuscrit est de la même époque que celle du manuscrit précédent. L'écriture musicale est très nette et très soignée⁹ [ex.].

(10) Jacimirskij mentionne encore comme notés le manuscrit N^o 65 (150 ff.) de la Bibliothèque de — ajout T.M./l'Académie Roumaine, ainsi que les N^{os} 126 (1186) (240 ff.) et 127 (1171) (97 ff.) du Musée National des Antiquités de Bucarest.

(11) Le manuscrit N^o 65, daté de 1828, est nommé *Abécédaire des notes* — (Notna Azbuka).

(12) Le manuscrit N^o 126 du XVI^e siècle est en langues slave et grecque. Jacimirskij indique que sa notation est identique à celle du manuscrit N^o 350 de la collection Ščukin.

(13) Quant au manuscrit N^o 127, il est en grec avec des titres slaves.

(14) Le manuscrit N^o 65 contient une figure musicale nommée « Camblacna », ce qui peut faire croire qu'elle a été inventée par l'écrivain bulgare Grigori Camblak.

(15) Les renseignements sur l'activité musicale de Gr. Camblak sont assez vagues. Après l'occupation de la Bulgarie par les Turcs, Camblak se réfugia au monastère Nijamecki¹⁰/Neamț — trad. T.M./. Comme il fut aussi métropolite de Kiev, on crut en Russie qu'il avait introduit le *raspév bulgare* dans la musique religieuse russe. La réputation de Camblak comme expert en chant religieux repose sur une documentation très modeste, notamment :

1) sur la figure musicale « camblacna » du manuscrit N^o 65 de l'Académie Roumaine ;

2) sur une œuvre poétique destinée à être chantée, attribuée à Camblak par certains manuscrits slaves. Cette œuvre a été composée pour la fête de l'Assomption. Mais selon les slavistes, rien ne prouve que ces vers, écrits d'après les Sermons de Camblak pour l'Assomption, ne datent pas d'une époque plus tardive¹¹.

(16) Quant à l'introduction du *raspév bulgare* en Russie par Gr. Camblak, nous ne pouvons la considérer que comme une pure hypothèse. Camblak vivait au XIV^e siècle et ce chant bulgare apparut au XVII^e siècle avec une notation sur la portée. Quel rapport aurait-il pu avoir entre l'un et l'autre, à trois siècles de distance ? En outre, si Camblak avait été un par-

tisan du *raspév bulgare* et non de la pure musique byzantine, il aurait dû le pratiquer largement dans le monastère Nijamecki, où on devrait trouver des manuscrits originaux bulgares semblables au Triphologion du monastère Zographe. Or, les manuscrits moldaves, traduits ou non en slave, portent une notation et des chants byzantins. Le *raspév bulgare* ne peut donc pas être celui des manuscrits slaves, puisque ces manuscrits ne contiennent que des chants grecs.

(17) Si on peut contester le rôle de Camblak dans l'introduction du *raspév bulgare* en Russie, on peut pourtant admettre, d'après cette documentation modeste, qu'il s'intéressait à la musique d'église.

(18) Ces quelques manuscrits notés, qui ne se contredisent pas, nous permettent de conclure qu'en opposition avec l'école musicale de St.-Clément qui s'efforçait de donner aux Bulgares une musique religieuse en langue slave, l'école musicale du deuxième royaume bulgare pratiquait la musique byzantine en se servant de livres où les chants grecs étaient écrits en langue grecque. Quand parfois ils étaient traduits en slave, les neumes étaient les mêmes pour les deux langues.

(19) Mais, tandis que l'Eglise officielle bulgare suivait la musique byzantine, dans les petites églises et dans certains monastères où l'influence byzantine était plus faible, des moines bulgares continuèrent à chanter en slave et à employer la notation paléobyzantine archaïque. Mais ce système musical abandonné d'abord par les Grecs, ensuite dédaigné par la plus grande partie du clergé du II^e royaume bulgare, n'a pu survivre et était destiné à l'oubli.

Tel est — ainsi que nous l'avons reproduit ci-avant — le texte par lequel R. Palikarova Verdeil s'efforce de démontrer que les manuscrits de Moldavie, du XVI^e siècle, qu'elle a connus seulement par le truchement des trois photocopies reproduites par A. I. Jacimirskij dans l'une de ses études de 1901, sont à proprement parler des copies de quelques manuscrits musicaux slaves de rédaction médiobulgare, introduits en Moldavie — après la chute du II^e royaume bulgare (donc après 1396) — par des réfugiés bulgares qui, ayant fui les Turcs, trouvèrent asile en cette région de la Roumanie (v. par. 1, 4). Mais l'auteur ne nous offre aucune preuve concrète à l'appui de sa supposition. Et d'ailleurs, il n'existe même pas d'indice, d'aucune sorte — R. Palikarova Verdeil elle-même ne peut démontrer le contraire — que dans les Pays Roumains aurait circulé au cours de cette longue période médiévale (XII^e—XVII^e siècles) quelque manuscrit musical de provenance bulgare ou copié par des moines bulgares s'y trouvant en exil ; de même, aucun manuscrit musical avec texte intégral en slave n'a été jusqu'à ce jour identifié.

D'ailleurs, l'auteur bulgare le précise elle-même ¹² :

« Les manuscrits de cette époque sont très peu nombreux : ils ont péri dans les dévastations turques ou ont été perdus par suite de l'ignorance ou de la négligence des moines qui les détruisaient eux-mêmes. L'hostilité des Phanariotes entraîna la destruction de la riche bibliothèque patriarcale de Tirnovo ».

Tant A. I. Jacimirskij, à son époque, que R. Palikarova Verdeil, en 1953, ainsi que tous les autres chercheurs bulgares de plus tard qui n'ont pu entrer directement en contact avec le fonds intégral des manuscrits de Putna, se sont fondés dans leurs conclusions rien que sur des considérations linguistiques, estimant que tous les recueils qui renferment des chants à textes littéraires — ou même, seulement, quelques remarques et titres —, écrits sous les neumes en vieux slavon ecclésiastique de rédaction médiobulgare, sont des manuscrits ou des copies de manuscrits bulgares élaborés au temps du II^e royaume bulgare.

Or, en dernière instance, voici R. Palikarova Verdeil qui, adoptant un point de vue contraire à l'hypothèse ci-dessus, infirme elle-même ses conclusions en affirmant ¹³ :

« Tout tend à prouver que les chantres bulgares du II^e royaume étudiaient les mélodies sur les livres de chants grecs et les adaptaient ensuite, oralement, en slavon.

On trouve en Bulgarie beaucoup de manuscrits grecs où seuls les titres des chants sont indiqués en slavon. Ce qui nous incite à croire que les chantres bulgares de cette époque étaient dirigés par des *domesticoi* grecs qui enseignaient peut-être dans leur langue et avec leurs livres de chants. Après 168 ans de domination byzantine, les Bulgares étaient trop hellénisés et trop habitués à chanter en grec pour traduire à nouveau tout le cycle liturgique en slave. S'ils avaient voulu s'affranchir de l'influence grecque, il aurait été nécessaire qu'ils entreprissent à nouveau cette œuvre considérable de traduction, car même s'ils avaient conservé les livres de chants slavons du premier royaume bulgare, traduits et notés dans les écoles de St.-Cyrille, St.-Méthode et St.-Clément, ils n'auraient pas pu les utiliser ; ces chants avaient été remplacés par d'autres depuis la réforme du XII^e siècle. En outre ils étaient transcrits avec une notation (la paléobyzantine) qu'on n'employait plus à Byzance au XIII^e siècle et que les Bulgares du II^e royaume ne connaissaient probablement pas.

Donc, si on ne trouve que fort peu de chants slavons notés du II^e royaume, cela signifie qu'après avoir été contraints de chanter en grec pendant presque deux siècles, les Bulgares du II^e royaume ne voyaient plus la nécessité de changer.

La traduction des chants grecs en slavon, avec l'adaptation obligatoire du texte bulgare au texte des mélodies grecques, ne fut qu'accidentelle et partielle. L'examen auquel nous procéderons de quelques manuscrits slavons notés, renforcera cette conviction ».

Compte tenu de ce que R. Palikarova Verdeil vient de préciser, on ne voit pas comment pourrait encore être défendue l'idée du transport outre Danube de manuscrits musicaux bulgares quand leur existence réelle est si improbable.

Il ne resterait plus à discuter que des manuscrits musicaux avec textes littéraires en grec mais qui, en plus, contiennent aussi quelques chants, titres ou indications de typikon écrits en vieux slavon eccl. de rédaction médiobulgare, tel qu'est le cas des manuscrits de Putna du XVI^e siècle, uniques comme structure et contenu et dont on n'a pu identifier les modèles dans aucun autre centre monastique médiéval.

Une argumentation scrupuleuse de la thèse préfigurée par R. Palikarova Verdeil — assumée avec tant de légèreté par ceux qui s'engagèrent sur sa voie — aurait exigé comme support la connaissance du fonds intégral de 11 manuscrits musicaux de Putna cumulant plus de 3900 pages (1974 feuillets) et non de trois photocopies seulement, reproduisant trois pages d'un seul manuscrit et encore beaucoup trop sommairement présenté par quelqu'un qui n'était pas un connaisseur en matière de musique — comme c'était le cas de Jacimirskij. L'excuse invoquée par l'auteur (par. 2), que les manuscrits en question étaient disséminés en diverses bibliothèques et collections privées qui ne se trouvaient pas à sa portée, ne nous semble pas un argument sérieux dans une recherche plutôt hasardée, entreprise sur un problème aussi délicat. Comment peut-on faire des affirmations aussi catégoriques sur un tout quand on n'a devant soi qu'une parcelle de ce tout ? Toujours est-il que l'ignorance du problème en cause, le caractère superficiel de la recherche et la documentation précaire ont joué un mauvais tour à R. Palikarova Verdeil car l'un des 11 manuscrits de Putna (en l'espèce le *Ms. 816/S*) se trouvait à deux pas d'elle, dans la Bibliothèque du Musée d'Histoire et d'Archéologie Ecclésiastique de Sofia ! Y a-t-il aujourd'hui quelqu'un qui puisse encore douter que ce *Ms. 816/S* ne soit un manuscrit musical de Putna, écrit par un Roumain pour des Roumains dans le cadre même de l'Ecole musicale de Putna ? Toute une littérature spécialisée, basée sur des documents concrets et non sur des

légendes ou des hypothèses, confirme la paternité des moines de Putna sur ces 11 manuscrits musicaux roumains¹⁴.

C'est, aujourd'hui, un fait acquis et bien connu que le répertoire général des 11 manuscrits musicaux de Putna cumule 478 chants dont 374 ont le texte littéraire écrit en grec et seulement 104 l'ont en vieux slavon d'église. Et si on se réfère à l'entière surface couverte de musique des 11 manuscrits de Putna, on constate que sur les plus de 3900 pages les 11 copistes ont écrit un total de 949 chants dont 819 avec textes littéraires en grec et 127 seulement avec textes littéraires en slavon. Les plus nombreux chants avec textes slavons sont contenus dans le *Ms. 350/M* (92 chants à textes littéraires en slavon face à 127 chants à textes grecs), suivi du *Ms. 56/544/576 I (P/I)* de la Bibliothèque du Monastère de Putna (avec 25 chants slavons face à 53 chants grecs); dans les neuf autres manuscrits, le nombre des chants avec textes sous les neumes écrits en vieux slavon eccl. diminue de façon spectaculaire: de tout au plus 4 à zéro!

Ne serait-ce que cette rapide incursion dans le domaine des chiffres et encore peut-on conclure à l'utilisation de deux langues — le grec et le slavon —, aux XV^e—XVI^e siècles dans les monastères et les églises paroissiales des Principautés roumaines, avec une nette prépondérance du grec. Et si l'on entreprend l'examen des manuscrits musicaux du XVII^e et XVIII^e siècle, de Roumanie, on constate qu'entre temps le slavon avait disparu complètement de ces manuscrits, au lutrin le chant ne résonnant plus qu'en grec, pour céder la place vers la fin du XVII^e siècle — de manière toujours plus évidente — au chant roumain. Ce fut, alors, ce qu'on appelle « la roumanisation du chant d'Eglise », le grand mérite de cette réforme revenant à l'Hiéromoine Philothée, celui-là même qui, en 1713, écrivait à la Métropole de Bucarest son fameux manuscrit intitulé *Psaltichia rumânească* /« Livre de musique psaltique roumaine »/.

Longuement débattu par les spécialistes de divers domaines, le problème de la langue utilisée par les Roumains du moyen âge dans l'Eglise, la chancellerie et les rapports entre individus a engendré chez les linguistes, les historiens, les paléogra-

phes, les musicologues, etc. des conclusions unitaires dans le sens que tous y ont reconnu la pratique d'un « trilinguisme » nettement différencié à l'époque médiévale: le grec et le slavon étant utilisés en égale mesure dans l'Eglise et les chancelleries princières, dans la rédaction des papiers officiels et des manuscrits, alors que le roumain était la langue usuelle. La prépondérance de l'une ou l'autre des deux premières langues mentionnées était déterminée, selon le cas, par plusieurs facteurs: la période, la zone et la sphère d'utilisation, la destination, le contenu, la circulation prévue des chrysobulles émis, ainsi que — pour les manuscrits — certaines préférences et, sans doute, la formation professionnelle des auteurs et des copistes. Par exemple, ne sont pas rares les recueils — notamment dans le domaine des manuscrits musicaux — qui, jusque dans l'écriture d'un seul et même copiste et jusque dans un seul et même manuscrit, témoignent du bilinguisme gréco-slavon. Encore faut-il ajouter qu'avec le milieu du XVI^e siècle font leur apparition les premiers livres imprimés en roumain. On les doit aux suivants: Filip Moldoveanu /Philippe le Moldave/ — *Catehismul românesc* /Catéchisme roumain/, Sibiu, 1544 et *Evangeliiarul slavo-român* /Evangélaire slavo-roumain/, Sibiu, 1551—1553; le Diacre Coressi — *Catehismul românesc*, Braşov, 1559—1560; *Tetraevangelul românesc* /Tétraévangile roumain/, Braşov, 1560—1561; *Pravila sfintilor otefi* /Règle des saints moines/ ou *Pravila românească* /Règle monacale roumaine/, Braşov, 1560—1562; *Psaltirea* /Psautier/, Braşov, 1570; *Liturgierul* /Missel/, Braşov, 1570; *Evangelia cu învăţătură* /l'Evangile enseigné/, Braşov, 1580—1581. Après cette généreuse diffusion du livre imprimé roumain entreprise en Transylvanie, ce fut le tour de Jassy, la capitale moldave, de devenir un centre de rayonnement dans la même sphère; c'est ainsi qu'en 1643 on y publie *Cazania* /Le Livre des Sermons/ du métropolitain Varlaam /Barlaam/ et en 1673 *Psaltirea în versuri* /Le Psautier en vers/ du métropolitain Dosoftei. Toute cette fièvre littéraire a exercé une influence des plus heureuses sur l'introduction de la langue roumaine dans l'Eglise et a préparé le terrain pour la publication à Bucarest comme à Jassy, vers la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e, de maints et

importants livres roumains de rituel (misel, octoïque, livre d'heures, ménologe, triode, penticostaire, etc.), de même que du premier manuscrit musical avec texte littéraire intégral en roumain : précisément, la *Psaltichie rumânească* écrite en 1713 à Bucarest par l'Hiéromoine Philothée que nous évoquons ci-avant.

Quant au slavon qui, à certain moment de l'histoire des Principautés, a eu le privilège d'être la langue officielle tant du pouvoir laïque qu'ecclesiastique, les linguistes roumains affirment qu'au début il s'agissait du vieux slavon d'Eglise de rédaction médiobulgare—ou serbe, ou russe. Voyons ce qu'en dit l'historien et linguiste P. P. Panaitescu « On sait que le slavon ecclesiastique, utilisé dans l'Eglise et les actes de chancellerie des pays slaves orthodoxes, est le slavon macédonien que les linguistes appellent aussi vieux bulgare, utilisé en Macédoine (la région de Thessalonique) aux IX^e—X^e siècles, langue dans laquelle les apôtres des Slaves, Méthode et Cyrille, et leurs disciples ont traduit du grec les textes du culte. Cette langue demeura la langue officielle de l'Eglise slave orthodoxe mais les textes traduits et copiés ultérieurement en divers pays ont subi l'influence des langues vivantes parlées dans les pays respectifs »¹⁵. Cela étant, le slavon ecclesiastique de rédaction médiobulgare a été utilisé, comme on le sait d'ailleurs, pour les manuscrits et les chrysobulles que l'on conserve jusqu'à ce jour dans les bibliothèques et les archives de Roumanie et de l'étranger, ainsi que pour les manuscrits musicaux des XV^e—XVI^e siècles du monastère de Putna. Selon Nicolae Iorga, si les Roumains ont emprunté aux Slaves d'au-delà du Danube le vieux slavon ecclesiastique de rédaction médiobulgare, ils l'ont fait seulement dans l'idée que ces Slaves-là « étaient les transpositeurs en forme slavonne de la culture byzantine laquelle avait elle-même été auparavant grécisée n'étant en réalité que l'ancienne culture romaine, gréco-romaine, helléno-romaine, l'ancienne culture méditerranéenne... »¹⁶.

Compte tenu de l'important fonds des manuscrits musicaux de Putna — dont les textes littéraires sont écrits, comme on vient de le montrer, en grec et slavon —, on peut conclure qu'aux XV^e—XVI^e les Pays Roumains pratiquaient surtout, dans

les églises et les monastères, le chant en grec et beaucoup moins le chant en vieux slavon ecclesiastique. En effet, les 11 manuscrits musicaux de Putna renferment les plus importants chants des offices liturgiques orthodoxes usuels dans les sanctuaires des Pays Roumains ; or, comme la plupart de ces manuscrits contiennent des chants avec textes grecs, il est logique d'accréditer l'idée que les églises et les monastères roumains des XV^e—XVI^e siècles pratiquaient de prédilection le chant en langue grecque plutôt qu'en vieux slavon ecclesiastique. C'est pourquoi, à notre avis, R. Palikarova Verdeil aurait dû ne pas omettre cet aspect significatif du problème sur lequel elle se penchait, c'est-à-dire quelle langue employaient les Roumains à l'Eglise et pour écrire les manuscrits, ces manuscrits que d'ailleurs elle n'a pas vus, n'a pas examinés, n'a pas saisis dans toute leur complexité, se contentant de généraliser sans une préalable et solide documentation.

Le texte cité de l'ouvrage de R. Palikarova Verdeil témoigne de maintes confusions, embarras, contradictions évidentes qu'elle aurait pu éviter, corriger, élucider — notamment ces aspects qui tiennent des manuscrits musicaux bulgares : existaient-ils ou n'existaient-ils pas, étaient-ils grecs ou bulgares, ont-ils été, ou non, détruits, pouvait-on identifier leurs sources, comment se fait-il qu'on ne conserve pas les originaux bulgares (tout au moins un manuscrit, voire même un fragment de manuscrit) alors que l'on conserve onze soi-disant « copies d'après les originaux bulgares » ? (pour reprendre son expression) (par. 18, 19, etc.).

L'auteur bulgare ne donne aucune explication du décalage chronologique de plus d'une centaine d'années, depuis le soi-disant départ en exil dans les Pays Roumains des moines bulgares (A.D.1396) et jusqu'à l'apparition du *Ms. 350/M* qu'elle met en cause (A.D.1511) ! Est-ce à croire que pendant plus d'un siècle les religieux bulgares n'ont rien fait d'autre que de franchir le Danube, fuyant les Turcs, pour s'établir tout juste dans le nord de la Moldavie, à Putna, dans un centre de culture qui n'existait même pas alors puisqu'il a pris naissance à peine entre 1466 et 1470 ?

En ce qui concerne la notation musicale pratiquée par les psaltes de Putna, on

sait bien que ce n'était pas « la notation médio-byzantine avec l'emploi d'éléments de la notation néobyzantine », ainsi que l'affirme R. Palikarova Verdeil. Tel qu'il a été maintes fois montré par nous-mêmes, les 11 manuscrits musicaux de Putna — ce qui signifie le *Ms. 350/M* inclus — dévoilent clairement une notation néobyzantine ou koukouzélienne dans toute sa complexité, chose que l'on connaît bien aujourd'hui et que l'on constate aussi dans le *Synodik du Tsar Boril* (par. 4)¹⁷.

C'est parce que les chercheurs bulgares — à commencer par R. Palikarova Verdeil et, à sa suite, tous ceux qui se sont ralliés à ses suppositions — n'ont pas eu un contact direct avec les onze manuscrits musicaux de Putna et n'ont pas accordé un rôle primordial à la musique, à l'œuvre compositionnelle proprement dite, aux auteurs des chants, à la circulation des pièces qu'ils contiennent et des annotations qui existent dans ces manuscrits qu'ils n'ont pu se rendre compte que la majorité des chants qui se trouvent sur texte littéraire écrit en vieux slavon eccl. de rédaction médiobulgare, dans le *Ms. 350/M*, de même que de nombreux autres sur texte grec sont des compositions d'Evstatie le Protopsalte de Putna. Celui-ci l'affirme lui-même en écriture cryptique dans au moins trois endroits :

a) « C'est ici que commence l'écriture d'Evstatie le Protopsalte du Monastère de Putna, au temps de notre très-croyant et très-chrétien prince, le voïvode Ioan Bogdan » (*Ms. L*, f. 14^v et *M. 350*, p. 28).

b) « Tels sont les écrits d'Evstatie : Gramatikia, Siea Ritoria, I Siea Vitica, I Filtele » (*M. 350*, f. 140^v, p. 304).

c) « Ce livre, ce sont ces chants qu'il contient. Le Protopsalte du Monastère de Putna, Evstatie, a écrit ce livre de chants qui contient aussi ses propres chants, au temps de notre très-croyant et très chrétien Ioan Bogdan voïvode et prince du pays de Moldo-Valachie, en l'an 7019 (= 1511), le 11 juin » (*M. 350*, f. 158, p. 343).

Par ailleurs, les copistes des autres manuscrits de Putna confirment la paternité d'Evstatie sur nombre de chants avec textes littéraires écrits tant en grec qu'en v. slavon eccl. de rédaction médiobulgare. Dès lors, si Evstatie est unanimement reconnu comme l'auteur roumain de nom-

breux chants, comme copiste de manuscrits et comme directeur de l'Ecole musicale de Putna — qualités clairement exprimées dans le *Ms. 350/M* —, comment pourrait-on accrédi ter l'idée, à tort et superficiellement énoncée par R. Palikarova Verdeil que ces chants d'Evstatie seraient de simples *copies* d'après des originaux bulgares ? Si des doutes à ce sujet peuvent encore subsister, voici que les copistes des autres manuscrits de Putna les dissipent en reconfirmant la paternité du protopsalte Evstatie. De plus, la formule « au temps de notre très-croyant et très-chrétien prince, le voïvode Ioan Bogdan » — formule qu'Evstatie emploie deux fois dans son manuscrit de 1511 — élimine également n'importe quel doute quant à l'appartenance ethnique du brillant musicien roumain.

Pour toutes ces raisons, nous semble gratuite et incontrôlée l'affirmation de R. Palikarova Verdeil au sujet du *M 350* de l'année 1511 comme quoi (v. par. 4 du chap. X B/b) « ...L'original de ce manuscrit a dû être écrit pendant le II^e royaume bulgare... », c'est-à-dire la période de 1186 à 1396 quand Evstatie, l'auteur de la majorité des chants contenus dans ledit manuscrit, n'existait même pas ! La même chose à propos de l'affirmation suivante de l'auteur bulgare (v. par. 5), à savoir que « ...le manuscrit /*M 350* — n.T.M./ donne l'impression d'avoir été écrit par un psalte slave qui, en matière musicale, se sentait plus à l'aise en employant la langue et la terminologie grecques, qu'il avait probablement apprises en faisant son instruction musicale avec des maîtres grecs... ». Ces derniers dires apparaissent aujourd'hui, après les si nombreuses investigations faites par nous-mêmes mais aussi par des musicologues de l'étranger¹⁸, d'une évidente naïveté née d'une documentation superficielle et surtout d'un subjectivisme propre à l'auteur bulgare qui semble tenir à tout prix à établir, dans le domaine des manuscrits également, un certain protochronisme bulgare, tendance qui perce de son ouvrage tout entier. Qui plus est, au même endroit (par. 5), R. Palikarova Verdeil se réfère rien qu'à deux écritures secrètes figurant dans le *M 350* auxquelles elle n'attribue même pas l'auteur. Or, il a été depuis longtemps établi qu'Evstatie est l'auteur d'une cryptographie qu'il

a utilisée dans le *M 350* pour quelques-unes de ses remarques ; ses systèmes d'écriture secrète sont les suivants : tarabérique, greek key, glagolitique, pseudo-glagolitique 1, pseudo-glagolitique 2, numérique et, bien entendu, cyrillique¹⁹. Quant aux affirmations de R. Palikarova Verdeil à propos des « remarques qui concernent uniquement le chanteur » (par. 5), dont elle dit qu'elles « sont écrites pour la plupart en grec » (v. aussi le par. 5), nous spécifions qu'en dehors de celles *chiffrées*, le *Ms. 350/M* n'en contient pas d'autres. D'ailleurs, toutes les remarques généralement présentées dans un manuscrit musical — soient-elles chiffrées ou pas — concernent en premier lieu le chantre car c'est à celui-ci que les adresse le copiste du manuscrit respectif.

Mais R. Palikarova Verdeil se réfère aussi à trois autres manuscrits musicaux de Roumanie, les mentionnant brièvement (dans les par. 10–14), sans entrer dans des détails de contenu : le *Ms. 65* de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, le *Ms. 126 (1186)* et le *Ms. 127 (1171)* du Musée des Antiquités de Bucarest. Elle en a connaissance par la même source : A. I. Jacimirskij. D'où, une erreur : les deux derniers manuscrits — qu'elle localise au Musée des Antiquités bucarestois — ont été cédés, encore en 1903, à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, ce qui signifie une cinquantaine d'années avant que l'auteur bulgare n'en parle ; une fois transférés dans ladite bibliothèque ils ont été enregistrés sous les cotes : *Ms. sl. 283* et *Ms. sl. 284* et c'est ainsi, comme faisant partie du fonds de Putna, que les musicologues roumains et étrangers²⁰ en ont pris conscience. Pour ce qui est du *Ms. 65* de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, rien ne justifie sa présence dans le contexte de l'ouvrage de R. Palikarova Verdeil car il appartient à une époque beaucoup plus tardive (le début du XIX^e siècle) et témoigne d'une notation différente (appelée *kriuki*), époque et notation ne faisant guère l'objet de la problématique abordée par l'auteur bulgare dans le chapitre que nous discutons²¹.

Mais puisqu'elle s'y penche, il convient d'observer que la question de savoir si la formule mélodique du 8^e *echos*, nommée *Camblačna* (*Tsamblačna*) et à laquelle se réfèrent tant Jacimirskij que

Palikarova Verdeil (v. par. 14 et 15), peut ou non être mise en liaison avec l'écrivain Grigore /Grégoire/ Tzamblak, réclame encore des recherches suivies. Par contre, conformément aux récentes recherches²² concernant le passage en Moldavie, ensuite l'établissement au monastère de Neamț, de Tzamblak, ainsi que le fait que ce même Tzamblak serait l'auteur du fameux écrit hagiographique *Le martyr du saint et bienheureux martyr Jean le Nouveau*, il ne nous reste à préciser — une fois de plus — que tout cela représentait et représente une pure légende. Ce qui demeure une certitude de la respective époque est *L'Hymne à la gloire de Saint Jean le Nouveau de Suceava*, lequel hymne est une composition d'Evstatie le protopsalte du monastère de Putna, conservée en deux manuscrits de Putna : le *Ms. 350/M*, f. 138^v–140 (300–303), de l'année 1511, et le *Ms. P/I*, f. 76^v–78, recueil écrit par un scribe anonyme aux environs de l'année 1520 (*Seaverna strana vâsea raduitesia i veseleascesia* = « Nordique pays, réjouis-toi tout entier et, étant joyeux, chante »)²³.

Voici qu'avec une persévérance somme toute désarmante l'auteur bulgare reprend la série de contradictions et de confusions dans le domaine des manuscrits musicaux (par. 18–19) du deuxième royaume de Bulgarie quand « les chants grecs étaient écrits en langue grecque » bien que « des moines bulgares continuèrent à chanter en slavon et à employer la notation paléobyzantine archaïque », quoique « ce système musical... dédaigné par la plus grande partie du clergé du II^e royaume bulgare n'a pu survivre et était destiné à l'oubli » !

Or, puisque sa recherche portait sur des manuscrits musicaux et non des manuscrits littéraires, R. Palikarova Verdeil aurait dû analyser surtout le contenu musical des recueils car ce sont bien le chant et les auteurs des chants qui représentent le majeur intérêt. Il est évident qu'elle n'a pu, ne pouvait même pas, entreprendre une analyse complète, et donc satisfaisante, quand elle n'avait à sa portée que trois photocopies et les renseignements assez révolus de Jacimirskij dont nous disions tantôt qu'il était loin d'être un connaisseur en matière de musique. Cela étant : faire des affirmations aussi catégoriques, mettre en cause un

problème de protochronisme bulgare apte à susciter des réactions des plus imprévues, quand il existe dans ce domaine des recherches qui témoignent d'une sensible avance et qui continuent de progresser dans des directions absolument contraires aux assertions de l'auteur bulgare, signifie à notre avis entreprendre une action hasardée, dépourvue d'assise scientifique et susceptible d'engendrer des conséquences négatives, constatées en tant que telles aujourd'hui que l'on sait pertinemment qu'elles sont toutes autres les conclusions tirées en marge des « Manuscrits moldaves ».

Mais ce qui nous semble pour le moins aussi stupéfiant c'est que de compétents cercles scientifiques occidentaux (la Sorbonne, le CNRS de France, les *Monumenta Musicae Byzantinae*) et d'illustres figures de la musicologie byzantiniste occidentale (tel Carsten Höeg) aient pu, avec une si étonnante légèreté passer sur les si nombreuses confusions, contradictions et erreurs que renferme le X^e chapitre de l'ouvrage dû à R. Palikarova Verdeil, *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*.



Voici que vingt années après, soit en 1973, le *Ms. 816/S* éveille à nouveau l'attention des musicologues bulgares. S. Lazarov le cite textuellement dans son étude *A Few Pages from the History of Bulgarian Music*²⁴, au 4^e chapitre consacré à l'« enseignement musical bulgare au XIV^e siècle ». Ce faisant, non seulement que S. Lazarov emprunte à R. Palikarova Verdeil l'information erronée comme quoi ce manuscrit serait du XV^e siècle, mais, à notre grande surprise, il ajoute à cette erreur encore d'autres, elles aussi issues à ce qu'il semble d'une méconnaissance du recueil. A notre tour de les remettre au point :

a) Le feuillet 112 fait partie du *Ms. 816/S* et, avec tout le reste des feuillets de ce manuscrit, est conservé au Musée Ecclésiastique de Sofia et non dans un autre recueil que se trouverait à la Bibliothèque Nationale « Cyrille et Méthode » ; il s'agit donc d'un seul et même manuscrit.

b) Le *Ms. 816/S* contient 234 feuillets et non 230, ainsi que le précise S. Lazarov, bien que dans le tableau des textes sla-

vons il cite aussi une note apparaissant sur le f. 234^v.

c) Les soi-disant « commentaires textuels bulgares » (*The Bulgarian textual Comments*), au nombre de 30 (et non de 31) ne sont que de simples indications de fêtes ecclésiastiques écrites par le copiste en v. sl. d'égl., ainsi qu'on l'observe d'ailleurs dans tous les 11 manuscrits musicaux de Putna qui les notent de manière correcte. Elles apparaissent — dans le cas présent — seulement dans la seconde partie du manuscrit, à l'endroit de quelques chants destinés à la Liturgie des Oblats Présanctifiés et de certains stichères, particularité, qu'une fois de plus, on observe dans tous les 11 manuscrits de Putna ainsi que, beaucoup plus tard, dans les manuscrits musicaux sur texte littéraire roumain du XVIII^e siècle. Par ailleurs, le calendrier liturgique roumain conserve jusqu'à ce jour pour certaines fêtes orthodoxes l'usage de leurs anciens noms slavons, telles que : *Stretenie* pour la Purification, [La Chandelier] — fête du 2 février, mentionnée dans le *Ms. 816/S* au f. 141 ; *Blagovestenie* pour l'Annonciation — fête du 25 mars, mentionnée par le copiste anonyme du *Ms. 816/S* au f. 144, etc. La note apparaissant au f. 227^v (*De demult profeții*) est écrite en grec et se réfère à l'incipit du texte littéraire d'un Hymos callophonique dont la musique est composée par Joannès Kladas.

d) Le fait que les 30 indications de fêtes et le titre du f. 232 (*Începutul Liturghiei*) — calligraphié dans une « riche écriture onciale » — sont notés en v. sl. eccl. de rédaction médio-bulgare ne peut nous déterminer à affirmer que ce manuscrit « a été rédigé comme une anthologie à finalité pratique, c'est-à-dire pour être utilisé par les Bulgares à l'étude de la musique et de la poésie religieuse byzantine », autrement dit présentant un caractère didactique. Si Lazarov avait connu le fonds tout entier de manuscrits musicaux de Putna, il est probable que ses conclusions en auraient été autres. Parce que : du point de vue du contenu, de la structure, de l'écriture, de la langue du texte poétique écrit sous les neumes, des auteurs, des textes résumatifs écrits dans les colophons identifiés, du lieu et temps où ils ont été écrits, de la destination, etc., le *Ms. 816/S* fait partie intégrante de cet important et éloquent fonds de

manuscris musicaux appartenant aux XV^e et XVI^e siècles quand, on le sait bien, dans les Principautés Roumaines, les langues du culte furent le grec et le v. sl. eccl. de rédaction médio-bulgare, « une rédaction qui resta sous l'influence du bulgare parlé, du XII^e au XV^e siècles »²⁵, tel qu'on peut le remarquer du contenu et de la graphie des nombreux manuscrits roumains provenant de ladite période historique.

e) Même si on admettait comme critère d'appréciation la « fréquence moyenne » attribuée par Lazarov aux notes en v. sl. eccl. de rédaction médio-bulgare, soit de une à sept pages, encore verrions-nous que cette « fréquence » représente bien peu à côté de la quantité totale de 234 feuillets (= 468 pages) portant sous les neumes des textes littéraires écrits en grec.

f) Reste donc incompréhensible le sens de cette présentation, faite par S. Lazarov, d'un manuscrit écrit vers le milieu du XVI^e siècle comme étant élaboré dans l'idée de servir à « l'enseignement musical bulgare du XIV^e siècle », car il s'agirait d'un décalage de deux siècles !

Il est évident et incontestable que le *Ms. 816/S* a été écrit par un copiste anonyme de Putna, qu'il fait partie intégrante du fonds de 11 manuscrits musicaux reconnus aujourd'hui comme provenant de ce puissant et durable centre de civilisation médiévale roumaine que fut le monastère moldave de Putna et qu'il s'est trouvé dans l'usage des psaltes de ce monastère pour le chant de lutrin, arrivant ultérieurement — par des voies de circulation encore inconnues — dans la bibliothèque du monastère bulgare de Batchkovo.



Toujours en 1973, était publié à Sofia aussi l'ouvrage des musicologues bulgares Stoian Petrov et Christo Kodov : *Old Bulgarian Musical Documents*²⁶, édité en bulgare et anglais, comprenant 360 pages grand format (59 × 84/8), papier glacé. Il comprend deux parties :

a) « Old Bulgarian Musical Culture » (pp. 11—84) — une ample étude due à Stoian Petrov ;

b) « Documents. Study and Investigation » (pp. 85—360) — auteur : Christo Kodov²⁷.

Adoptant le point de vue de R. Palikarova Verdeil, les auteurs ci-dessus optent manifestement pour l'idée d'un protochronisme bulgare et d'une infiltration de l'ancienne culture bulgare dans le périmètre culturel des pays voisins. Ainsi affirment-ils : « Nombre d'œuvres originales et d'ouvrages traduits de l'ancienne littérature bulgare ont été transportés dans des pays plus ou moins éloignés et les *canticles* du vieux chant sacré bulgare se sont infiltrés outre frontières par le truchement de ces œuvres et de prêtres ou psaltes qui voyageaient au-dehors pour maintes circonstances »²⁸. De nouveau, l'effort d'accréditer l'idée que n'importe quel chant portant sous les neumes musicaux un texte littéraire en v. sl. eccl. ou accompagné d'une annotation, si sommaire soit-elle, en cette langue, relève de l'ancienne culture musicale bulgare. En conséquence, tous les chants sur texte littéraire en v. sl. eccl. du *Ms. 350/M* représentent une preuve éloquent de leur appartenance aux « traditions du vieux chant d'église bulgare » emmenées dans les monastères de Moldavie (Moldovița, Secu, Neamț, Putna, Sucevița, Dragomirna, etc.) par les disciples du patriarche Euthime et de Grégoire Tzamblak²⁹.

Il n'y a pas lieu de reprendre nos arguments concernant la langue du culte ou les langues du culte dans les Pays Roumains et ni nos références à l'origine ethnique de Evstatie le protopsalte de Putna et auteur de plus de 185 chants dont la plupart sont écrits *de sa main* dans le *Ms. 350/M*³⁰, de même que ni l'évidence d'une réalité, à savoir qu'à partir du milieu du XVI^e siècle et à la suite au cours des siècles ultérieurs disparaissent, des manuscrits musicaux conservés sur le sol de la Roumanie et écrits par des Roumains pour des Roumains ou seulement parvenus ici par diverses voies de circulation, les chants à textes littéraires en v. sl. eccl., c'est-à-dire ceux-là mêmes qui — selon l'affirmation de S. Petrov — pourraient relever des « traditions de l'ancien chant d'église bulgare ». Nous ajouterons seulement que la majorité des monastères énumérés par S. Petrov sont apparus beaucoup plus tard³¹ dans l'espace culturel et artistique roumain, soit à une époque où les manuscrits musicaux restants attestent l'utilisation dans

l'église du chant en langue grecque seulement.

Ce qui cependant nous a frappé dans l'étude de S. Petrov est sa manière de citer en déformant délibérément des textes bien connus de la littérature spécialisée, dans le but d'appuyer des affirmations préconçues. Ainsi, à la page 68, paragraphe 3, Stoian Petrov écrit :

« L'existence en Valachie et en Moldavie d'écoles où était enseigné l'ancien chant d'église bulgare est confirmée par le contenu de la lettre d'Alexandre Lăpușneanu, du 6 juillet 1558 et adressée à la communauté orthodoxe de Lvov. Dans la lettre il est dit entre autres : ...*envoyez des enfants pour qu'ils apprennent le chant d'église bulgare, attendu que nous en avons déjà quelques-uns de Pshemisl* » (sic). Et dans sa note 53, S. Petrov indique aussi la source de sa citation : « *Ioan Bogdan — Documente privitoare la Istoria Românilor, urmare la Colectiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki, suplementul. Vol. I. 1510—1600 ; Documente culese din archive și biblioteci polone. București, 1893, p. 208.* » /I.B. — Documents concernant l'Histoire des Roumains, suite de la Coll. d'Eudoxe de Hurmuzaki, le supplément. Vol. I. 1510—1600. Documents recueillis dans les archives et les bibliothèques polonaises. Bucarest, 1893, p. 208/.

La référence à la source est correcte ³². Nous la complétons néanmoins en précisant qu'elle contient le texte de la lettre du prince Lăpușneanu en slavon (p. 207—208) et sa traduction en français par I. Skupiewski (p. 208) ³³, ainsi qu'une présentation en résumé du contenu de la lettre, reproduit en roumain et que, pour la bonne règle, nous traduisons également ici-bas :

« CII. 1558, Juillet 6. La lettre d'Alexandre (Lăpușneanu), voévode de Moldavie, adressée aux bourgeois de confession orthodoxe de Lvov, par laquelle il attire leur attention sur le fait que les hommes ne doivent pas se tenir dans l'église au même endroit que les femmes et leur demande 4 jeunes chantres pour l'enseignement du chant grec et serbe »./trad. T.M. — suit la lettre dans la trad. de I. Skupievski/ :

„Jubilejnoe izdanie, No IX”

« *Nous, Alexandre, par la grâce de Dieu, Voivode, Hospodar des Pays Moldaves*

Aux honorables Messieurs les bourgeois de Lemberg / = Lvov — n.T.M./, tous en général qui restent fidèles au culte grec. Nous vous faisons savoir que

lorsque le bon Dieu permettra que cette église divine soit terminée et en mesure de servir, vous devez vous souvenir que la loi des Saints-Pères dispose qu'il n'est pas permis aux hommes de se trouver sur la même place que les femmes et les jeunes filles, mais que les hommes doivent se tenir, à l'intérieur de l'église, tandis que les femmes et les jeunes filles restent près de la porte devant l'église ; c'est ainsi que la loi dispose. Vous devez donc surveiller que vous ne soyez pas ensemble avec les femmes, vous conformer à la loi et faire ainsi que nous vous écrivons. *Envoyez-nous aussi quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur ferons apprendre le chant grec et serbe ;* lorsqu'ils auront appris, nous les renverrons chez vous ; il faut seulement qu'ils aient de bonnes voix ; on nous a envoyé aussi pour étudier des chantres de Przemysl. Sur ce, nous vous recommandons à Dieu.

Ecrit à Sotchava, le 6 Juillet, l'an de grâce 1558

Par ordre personnel de Sa Grâce »

Au verso :

« Aux honorables Messieurs les bourgeois de Lemberg fidèles au culte grec ».

Au sujet du problème de la construction et de la dotation d'une église de rite orthodoxe à Lvov, Lăpușneanu a écrit 10 lettres aux bourgeois de cette ville pratiquant ce culte. Elles s'échelonnent du 22 février 1558 au 23 octobre 1559. La plus importante dans notre cas est celle du 6 juillet 1558, sus-reproduite, qui nous apprend qu'il existait à l'époque, à Suceava, la capitale de la Moldavie, une école de chant de tradition byzantine, dénommée dans la lettre — ainsi que son texte l'indique — comme *chant grec et serbe*. Beaucoup de chercheurs — historiens, linguistes, musicologues, etc. — se sont occupés de cette lettre en en citant des passages plus ou moins exacts. Dès lors, pour éviter toutes confusions, discussions contradictoires ou emprunts déformés, nous reproduisons ici-bas aussi les photocopies des deux versions — slavone et française — publiées par I. Bogdan dans les *Documents...*, *op. cit.* :

On observe que les deux versions portent en toutes lettres : « ...*quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur ferons apprendre le chant grec et serbe* » et nullement « le chant d'église bulgare » comme l'affirme Stoian Petrov avec un pareil manque de tact dans son étude à la p. 68, par. 3 ! L'intention de falsifier le document est évidente de sa part dans le seul désir de créer un courant d'opinion en faveur de ce protochronisme bulgare si convoité et à tout prix recherché afin de faire accroire qu'il a empreint l'ancienne culture roumaine. Ce rouage mis en marche pour

1558, Iulie 6. Scrisoarea lui Alexandru (Lăpușneanul), voevodul Moldovei, către 1558,
 orașenii de legea ortodoxă din Lemberg, prin care îi face atenție la aceea că bărbații nu 6 Iulie
 trebuie să stea în biserici la un loc cu femeile și le cere 4 diaconi tineri pentru învățătura
 cântului grecesc și sârbesc.

Jubilejnoe izdanie, No. IX.

Ию Александръ милостию Божию воевода господарь земель
 молдавскихъ.

Славетнымъ паномъ месчаномъ львовскимъ всмѣхъ посполите што сѣтъ въ
 послушенствѣ законѣ греческого знати даемо, нѣкъ кды милостивый богъ дастъ и тотъ
 храмъ божий докончится и сѣдетъ на мѣрѣ своей, а ваша милость смотрите нѣкъ
 правило светлыхъ штецъ кажетъ, што не подобаетъ мѣжемы вокуне съ женами и

съ дѣвками в одномъ мѣстѣ стоати. але мужикъ ажбы стоали внѣтри церкви.
 а жены и дѣвки в притворѣ передъ церковью; такъ правило кажетъ. И вамъ есть
 потреба, ажбы есте не стоали вокуне съ женами и вдно смотрѣте по правиломъ
 и такъ найдете яко вамъ пишемъ. Тежъ приишете до насъ чотыри дняки, мла-
 денци добрыи, а мы ихъ дамо на наѣченне петлѣ греческого и сербского; и коли
 са наѣчатъ, а мы ихъ заса пѣстимо до расъ; вдно штовы мели голоса добрыи.
 бо нсѣ Перемышля такожь до насъ посланы сѣтъ дакове на наѣкъ. При томъ
 поладимъ васъ богу.

Писанъ в Гочави подъ лето вожего парожинна, дѣфни, мѣсѣца июля в день.

На власное рѣказане его милости.

In dosul scrisoarei adresa.

Славетнымъ паномъ месчаномъ львовскимъ, што сѣтъ въ послушенствѣ за-
 конѣ греческого

*Nous, Alexandre. par la grâce de Dieu, Voïvode. Hospodar
 des Pays Moldaves.*

*Nous, Alexandre. par la grâce de Dieu, Voïvode. Hospodar
 des Pays Moldaves*

Aux honorables Messieurs les bourgeois de Lemberg, tous en général qui
 restent fidèles au culte grec. Nous vous faisons savoir que lorsque le bon Dieu permettra
 que cette église divine soit terminée et en mesure de servir, vous devez vous souvenir
 que la loi des Saints-Pères dispose qu'il n'est pas permis aux hommes de se trouver
 sur la même place que les femmes et les jeunes filles, mais que les hommes doivent se
 tenir à l'intérieur de l'église, tandis que les femmes et les jeunes filles restent près de
 la porte devant l'église; c'est ainsi que la loi dispose. Vous devez donc surveiller que
 vous ne soyez pas ensemble avec les femmes, vous conformer à la loi et faire ainsi que
 nous vous écrivons. Envoyez nous aussi quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur
 ferons apprendre le chant grec et serbe; lorsqu'ils auront appris, nous les renverrons
 chez vous; il faut seulement qu'ils aient de bonnes voix; on nous a envoyé aussi pour
 étudier des chantres de Przemyśl. Sur ce, nous vous recommandons à Dieu.

Ecrit à Sotchava, le 6 Juillet, l'an de grâce 1558.

Par ordre personnel de Sa Grâce.

Au verso:

Aux honorables Messieurs les bourgeois de Lemberg fidèles au culte grec.

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

désinformer ne correspond, pas même de loin, de la part de S. Petrov, à une attitude scientifique mais plutôt politique et d'induction en erreur du lecteur. Cela jette sous le signe du doute le contenu tout entier et toute la documentation de son ouvrage. Soutenir « l'existence, en Valachie et Moldavie, d'écoles où était enseigné l'ancien chant d'église bulgare » en falsifiant, en mutilant aussi gravement un document nous semble aberrant, un abandon total de l'objectivité scientifique au profit d'un point de vue subjectif préétabli — en dépit de toute authenticité — par des auteurs qui veulent à n'importe quel prix l'imposer. Tout autre commentaire nous paraît superflu !

Quant au « Canon de l'office du Dimanche des Rameaux », que S. Petrov attribue « à l'ancien chant eccl. bulgare », le musicologue roumain Gheorghe Ciobanu a démontré depuis longtemps, sur les bases d'une recherche comparée de la musique respective des quatre manuscrits ³⁴, que celui-ci « est une composition de Philothée sin /fils de/ Aga Jipa ³⁵ authentiquement roumaine et toutes les autres variantes, y compris "l'élaboration" du chantrre Șarban, partent de l'œuvre de Philothée. Que cette mélodie soit éminemment roumaine, le prouve aussi le fait qu'elle n'est à retrouver chez aucun des peuples orthodoxes de notre voisinage » ³⁶.

Dans la deuxième partie de *Old Bulgarian Musical Documents*, Christo Kodov part de la même prémisse énoncée dans la préface, à savoir : « L'entière littérature slave qui s'est épanouie du XV^e au XVII^e siècles sur les terres Vlaquo-Roumaines (sic), de même que le service ecclésiastique et les livres de chants sont un prolongement direct des traditions de la culture religieuse bulgare au temps du patriarche Euthime » ³⁷. Autrement dit tout ce qui a été écrit dans les Pays Roumains en vieux slavon ecclésiastique — y compris dans les manuscrits musicaux — est une continuation directe des traditions de l'église bulgare ! Assertion catégorique, définitive et qui ne requiert plus d'argumentation ! La même attitude que chez les prédécesseurs : apparaît un chant sur texte littéraire en v. sl. eccl., eh bien, il est de provenance bulgare et descend de siècles éloignés dans le passé, tout juste du patriarche Euthime. Irréfutablement !

Tout en reconnaissant l'origine ethnique roumaine d'Evstatie, le protopsalte de Putna, et paraissant impressionné par l'emploi aisé et adroit que celui-ci fait des deux langues, grecque et slavone, Christo Kodov en proie à son idée fixe ne laisse pas d'« argumenter » que tout ce qui s'écrivait dans les Pays Roumains à l'époque était de rédaction médio-bulgare et appartenait à une tradition musicale ecclésiastique bulgare qui avait pris en possession, siècles durant, la culture roumaine. Bien plus, il affirme « qu'une considérable supériorité dans l'œuvre d'Evstatie revient aux chants bulgares » ! Or, aujourd'hui que l'on connaît par le détail la totalité des manuscrits de Putna et que l'on peut par conséquent les dénombrer au concret et correctement — pas seulement les supprimer ou les attribuer par simple bon plaisir, sans base réelle, à la culture roumaine —, l'affirmation de Kodov apparaît dans toute sa gratuité. Par exemple : le *Ms. 350/M* a 172 ff. (158 + 14) sur lesquels sont écrits 219 chants dont 92 sur textes littéraires en v. sl. eccl. alors que 127 comportent des textes grecs ; quant à l'œuvre entière d'Evstatie ³⁸ accumulant 186 chants disséminés dans les 11 manuscrits musicaux provenant du monastère de Putna, elle nous fait constater que 86 pièces ont des textes en v. sl. eccl. et 100 autres les ont en grec. Telle est la vraie situation de la répartition de la dualité bilinguiste dans le *Ms. 350/M* et dans l'œuvre d'Evstatie. Alors, on se demande : en quoi consiste donc « la considérable supériorité des chants bulgares », invoquée par Kodov comme un argument irréfutable de partage des chants ³⁹ ? Avec de pareils arguments incontrôlés, délibérément contrefaits, détériorés et exagérés, il n'y a pas de musicologie qui tienne !

Pour la notation musicale du *Ms. 350/M*, la même chose. Kodov reprend la vieille thèse de ses antécédents affirmant à son tour qu'elle est médiobyzantine avec certains éléments néobyzantins. Or, à ce que l'on sache, tous les musicologues ayant examiné les manuscrits de Putna sont d'accord pour considérer — ainsi que nous l'avons maintes fois affirmé — que les 11 recueils sont écrits en notation néobyzantine ou koukouzélienne. Le problème est bien éclairci. Si, d'autre part, la notation du *Synodik du Tsar Boril*

« coïncide presque complètement » avec celle du *Ms. 350/M* — selon l'affirmation de Chr. Kodov⁴⁰ — alors c'est que le texte musical du *Synodik* n'est pas en notation médiobyzantine mais néobyzantine, provenant par conséquent d'une époque ultérieure au début du XV^e siècle quand nous supposons qu'est entrée en usage cette dernière notation — hypothèse déjà énoncée.

Frappé tout particulièrement par le fait qu'Evstatie connaissait l'écriture glagolithique et qu'il a pu concevoir six alphabets cryptiques au moyen desquels il a noté ses remarques, Christo Kodov, à l'instar du reste de tous les autres musicologues bulgares, ignore absolument la qualité de compositeur du protopsalte de Putna, qualité qui ne pouvait normalement lui échapper du moment qu'il a eu l'occasion de se prévaloir de tout un manuscrit composé et copié par Evstatie. Or, il est connu que celui-ci était un moine cultivé, connaissant très bien le grec et le slavon d'église, un excellent compositeur, un *didaskalos* éclairé, un copiste ingénieux de manuscrits musicaux⁴¹, celui qui a « lancé » le type Putna d'anthologie, ses fameuses *Anthologia* qui ont servi de source d'inspiration à tous les autres copistes roumains du XVI^e siècle. Où et quand a-t-il fait son instruction musicale, quelles compositions a-t-il eu comme modèle ce psalte roumain, c'est ce qu'on ne sait pas encore et certainement ne construirons-nous pas une légende sur sa vie et son activité, mais simplement, pour définir cette dernière, nous nous bornerons chaque fois au résultat concret de son travail, c'est-à-dire les deux manuscrits identifiés jusqu'à ce jour comme écrits par lui. C'est là qu'est réunie la plus grande partie de son œuvre et c'est de là qu'on peut déduire sa contribution créatrice originale et surtout ce qu'il a réussi de faire du chant byzantin et comment il s'est pris pour l'implanter dans le milieu musical de Putna.

Sur les premiers feuillets du *Ms. 350/M* Evstatie a également écrit une Propédie en langue grecque dont on ne conserve qu'un seul feuillet (1). Sur ses deux pages on voit quelques signes de chironomie, les phtoras des modes et certaines associations de signes diastématiques, le tout intégré dans le système de la notation néo-

byzantine (dite aussi koukouzélienne ou koukouzélique).

En ce qui concerne les 14 feuillets du *Ms. 350/M* auxquels se réfèrent S. Petrov et Chr. Kodov en mentionnant que A. I. Jacimirskij les a signalés comme faisant partie de sa collection⁴², nous précisons — pour un meilleur renseignement des auteurs bulgares — qu'ils ont été de toute évidence soustraits audit manuscrit d'Evstatie. Ils sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Leningrad (cote 13/3/16, coll. Jacimirskij). Le premier spécialiste ayant identifié leur provenance fut la regrettée professeur Anne E. Pennington de l'Université d'Oxford⁴³; à sa suite, Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, musicologues roumains et spécialistes du chant byzantin tout particulièrement, les ont inclus dans l'édition fac-similé de l'*Anthologion d'Evstatie le Protopsalte de Putna* (op. cit., v. nota 18 ici-même).

En plus, Christo Kodov publie les titres et les annotations décryptés⁴⁴ de sur les feuillets du *Ms. 350/M*, en les reproduisant en fac-similé (164 pages) mais son choix ne comprend que les pages qui contiennent des chants sur texte littéraire en v. sl. eccl., laissant de côté les feuillets sur lesquels sont écrits les chants sur textes grecs, ce qui signifie qu'il écarte ipso facto les annotations cryptiques de ces pages. Ce procédé lui fait conclure que, de tout le *Ms. 350/M*, seule une moitié représente ces « Old Bulgarian Musical Documents », l'autre moitié, bien qu'écrite par le même copiste, ne l'étant pas ! Bizarre partage... D'autant plus bizarre qu'en continuation Kodov présente comme onzième document du vieux chant bulgare un manuscrit de 240 feuillets qui, pourtant, ne contient que deux chants sur textes en v. sl. eccl. et quelques notes de typikon et de pratiques liées à des fêtes religieuses insignifiantes⁴⁵. Ce manuscrit est connu des musicologues pour avoir été présenté par nous sous le nom de *Ms. B 283/BAR*⁴⁶ et comme appartenant aussi au fonds de Putna (milieu XVI^e siècle). Enfin, en tant que douzième manuscrit « qu'il s'ensuit — dit Kodov — de décrire dans la liste chronologique des anciens documents bulgares »⁴⁷, il mentionne le *Ms. 816/S* qu'il dénomme comme « Sbornik /Recueil/ de Batchkovo » et qu'il considère comme « entièrement pareil aux

manuscripts moldaves précédemment décrits » (soit les *Mss. 350/M* et *B 283/BAR*). Là encore, l'auteur estime que le texte écrit en grec « est incorrect sous l'aspect de l'orthographe et de la langue » ce qu'il considère comme une preuve « claire que le copiste ne savait pas le grec ». Quant à la notation, il persiste dans l'idée qu'ici également, comme dans les cas précédents, on se trouve devant « un système neumatique médiobyzantin, où sont aussi présents plusieurs signes relevant du système néobyzantin ». Mais, parce que, sur les feuillets 107^v—108^v de ce manuscrit, il existe un seul chant à texte rédigé en v. sl. eccl. — bien qu'écrit en caractères grecs — et quelques remarques de typikon routinier, Kodov en vient à conclure que ce recueil fait, lui aussi, partie des « Old Bulgarian Musical Documents ».



Sur la même position se place le musicologue Bojidar Karastioianov⁴⁸ lorsqu'il identifie quatre chants sur textes en v. sl. eccl. dans le *Ms. 1102/M* (*l'Anthologion* d'Evstatie de 1515), aujourd'hui à la Bibliothèque du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou⁴⁹. En réalité, trois de ces chants sont des compositions du protopsalte de Putna (ff. 140, 143^v et 293^v) que l'on trouve aussi en d'autres manuscrits provenant de ce monastère; il n'y a que le quatrième chant (f. 288^v) qui demande encore des recherches pour en éclaircir la paternité et sa circulation dans les autres manuscrits de Putna.



Dès lors, quelques conclusions s'imposent en tant que corollaire des problèmes abordés ci-avant :

a) L'entière création musicale présente dans les manuscrits moldaves des XV^e—XVI^e siècles — soit, les « Manuscrits de Putna » — et, de même, dans les manuscrits roumains des siècles suivants est de tradition byzantine, telle que celle-ci était pratiquée à Byzance, Mont Athos, Jérusalem et autres grands centres musicaux de l'Orient orthodoxe.

b) Le fait qu'à une certaine époque de leur histoire, les Roumains ont utilisé comme langue officielle, de chancellerie et du culte, du vieux slavon d'église de rédaction médiobulgare, ne représente pas même

de loin un argument en faveur de la thèse qu'ipso facto les Roumains étaient tributaires également de l'ancienne culture musicale bulgare. Et rien ne prouve mieux cette affirmation que nous venons de faire que l'inexistence dans tout le fonds de plus de 250 manuscrits musicaux roumains provenant des X^e—XVIII^e siècles et où se conserve l'ancien chant byzantin, d'un seul manuscrit distinct qui contienne des chants en slavon ecclésiastique, d'autant moins en slavon de rédaction bulgare. Les seuls manuscrits qui en contiennent, entre autres, sont ceux de Putna, datant des deux premières décennies du XVI^e siècle, la plupart de ces chants étant des œuvres du protopsalte Evstatie. Avec la troisième décennie (voir le *Manuscrit du monastère de Dobrovăt* daté 1527), le nombre des chants sur textes littéraires en v. sl. eccl. diminue sensiblement (tout au plus deux chants dans chaque recueil), si bien que vers la fin du XVI^e siècle, puis dans les XVII^e—XVIII^e siècles, ceux-ci disparaissent complètement, le chant d'église en grec s'étant entre temps généralisé; enfin, à partir de 1713, la langue roumaine était définitivement imposée dans l'église. Telle est la vraie situation du paysage musical médiéval roumain, prouvée au concret par les manuscrits musicaux du pays, soient-ils, ceux-ci, conservés en Roumanie ou ailleurs. Aucune autre hypothèse ou conclusion n'a d'appui documentaire et ne saurait être prise en considération.

c) Il n'y a que la structure d'une musique qui puisse effectivement déterminer un certain style musical, l'appartenance à une certaine culture musicale, et non le texte littéraire écrit sous les neumes musicaux ou les annotations en marge de la musique qui n'ont pas de rôle déterminant.

d) Il est tout aussi impérieusement nécessaire de tenir compte de la tradition pour ce qui est de la transmission par voie orale du chant byzantin, car elle a joué un rôle particulièrement important dans l'évolution de ce chant neumatique tant sur le plan de la création que de la pratique au lutrin et surtout sur le plan de l'enseignement, à l'école. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut découvrir — chose très importante à savoir — ce qu'ont fait de cette musique certains peuples du périmètre de l'Orthodoxie, en quoi a consisté leur apport à l'évolution de ce chant et de

quelle manière ils se sont encadrés dans le rigide esprit de la tradition byzantine.

e) Les 11 recueils musicaux du monastère de Putna, connus jusqu'à ce jour et dénommés « Manuscrits moldaves », représentent un fonds unitaire de patrimoine musical spécifiquement roumain, original par le contenu et la structure. Dans tous, se trouve disséminée l'œuvre compositionnelle de psaltes roumains (Evstatie, le Protopsalte de Putna, Domentien le Vlaque, Théodose Zotica), à côté de celle d'autres grands compositeurs byzantins entrés dans la pratique musicale des Roumains parce qu'ils en avaient conscience depuis des siècles. Où qu'ils se trouvent actuellement — dans les neuf bibliothèques de Roumanie ou ailleurs en Europe —, ces manuscrits musicaux se caractérisent par des particularités absolument distinctes grâce à des structures originales de contenu, forme de présentation, graphisme, choix des chants, des auteurs, etc. Ce sont là, des caractéristiques qui frappent l'œil dès le premier contact avec un de ces manuscrits, fait dûment mis en évidence dans toutes les études analytiques élaborées jusqu'à présent en cette matière.



Addenda — En Roumanie, il existe une xérocopie du *Ms. 816/S*⁵⁰ que nous devons à Anne E. Pennington, la regrettée professeur d'Oxford, qui a eu l'extrême obligeance de nous faciliter ainsi la connaissance de ce manuscrit si important pour la civilisation médiévale roumaine du milieu du XVI^e siècle. D'ailleurs, Anne E. Pennington l'a, en permanence, intégré dans le fonds des manuscrits de Putna. Ainsi, en 1978, quand dans son étude *Music in Sixteenth-Century Moldavia*⁵¹ elle présente le contenu de deux recueils de Putna connus sous les sigles de *Ms. sl. 12/Leipzig* et *Ms. 258/Leimonos*, elle envisage également dans la rubrique déterminant la circulation des chants (« Other Manuscripts ») le *Ms. 816/S*. Et c'est encore elle qui a fait une succincte présentation de ce manuscrit de Putna dans son étude intitulée *Seven Akolouthiai from Putna*⁵² en l'intégrant sans hésiter — dû à sa structure, à son contenu et son graphisme — dans le fonds compact des recueils musicaux de Putna.

Mais, parce que le *Ms. 816/S* ne s'est pas conservé dans un très bon état — l'en-

cre rouge étant dégradée, les xérocopies en ont souffert —, nous nous sommes proposé d'examiner l'original qui se trouve au Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia et, dans ce but, nous avons entrepris deux voyages à Sofia (en octobre 1981 et juin 1984). Mais, à notre regret, l'accès à ce manuscrit de Putna ne nous a pas été permis par les autorités bulgares et ni par la direction dudit musée. Par contre et par un heureux hasard, notre confrère, Adriana Şirli, a réussi, elle, à examiner en entier le *Ms. 816/S* et a copier tout ce qui est écrit en rouge sur ses feuillets : les *martyria*, les formules mélodiques, les titres de rubriques, les noms des auteurs, les noms des fêtes auxquelles sont consacrés certains chants, etc. De la sorte, à son retour de Sofia, nous avons pu compléter nos xérocopies avec tout ce qui y manquait ou était reproduit vaguement. Nous le devons par conséquent à Adriana Şirli qu'une fois de plus nous remercions chaleureusement.

Cela dit, il est à retenir que lorsque, ci-après, nous présenterons des aspects directement liés à la facture de manuscrit musical du recueil *816/S*, nous nous servirons des xérocopies existantes à la Bibliothèque Nationale de Bucarest (anciennement, la Bibliothèque Centrale d'Etat) et des précisions de Anne E. Pennington, et lorsqu'il s'agira d'aspects concernant les martyries, les formules mélodiques, les noms d'auteurs et de fêtes, nous ferons usage des notes relevées en 1982 par Adriana Şirli, notes que nous avons transcrites dans nos propres xérocopies.

B. « LE MANUSCRIT 816/S » — ÉLÉMENT CONSTITUANT DU PATRIMOINE NATIONAL MUSICAL (XVI^e SIÈCLE)

Le contenu musical et liturgique de ce manuscrit l'englobe dans la catégorie de l'Anthologion, c'est-à-dire dans cette collection de chants en usage dans la pratique des offices religieux des Vêpres, Orthros et Liturgie de même qu'à d'autres offices occasionnels. Le *Ms. 816/S* est un Anthologion d'une facture « Putna » typique, réunissant toutes les prémisses de ce

genre de collection dont le modèle, sur le territoire de la Roumanie, a été établi par Evstatie, le Protopsalte du monastère de Putna dans ses manuscrits bien connus de 1511 et 1515. Comme contenu et aspect physique, le *Ms. 816/S* se superpose avec une parfaite fidélité aux autres manuscrits dudit monastère moldave et, s'il était question d'entreprendre une analyse comparée encore plus exacte, il conviendrait de le rapprocher de l'*Anthologion B 283/BAR* avec lequel il a les plus nombreux éléments communs. Mais, de toute façon, les chants contenus dans le *Ms. 816/S* — sauf trois — peuvent être identifiés dans tous les autres Anthologiamanuscrits de Putna, sous la réserve d'un taux de variabilité très réduit en ce qui concerne leurs contenus musicaux.

a) Aspect physique du *Ms. 816/S*

L'état de conservation de ce recueil n'est pas des meilleurs⁵³, à ce qu'il ressort des mentions faites par les spécialistes ayant examiné l'original gardé à la bibliothèque du Musée Ecclésiastique de Sofia. N'étant pas relié, quelques fascicules ont disparu de son contenu initial et plusieurs feuillets ont été replacés dans le corps du recueil de manière erronée, de sorte que pour le reconstituer en entier il est nécessaire de parcourir son contenu en le comparant en permanence avec d'autres manuscrits de Putna.

Le papier est usé sur les bords et en de nombreux endroits taché d'humidité. L'encre rouge, utilisée pour les titres écrits en frontispices, les encadrements, les martyries, les phtoras, les néanés, les noms des auteurs et des fêtes auxquelles correspondent les chants, est dégradée et a perdu l'intensité de sa teinte rouge (de *chinovar*) en devenant brunâtre ou disparaissant complètement, fait qui, par endroits, entrave une lecture correcte du texte musical et littéraire du manuscrit. Seule l'encre noire (*chinoros*) avec laquelle est écrit le texte musical (les neumes et même certains signes de chironomie) et le texte littéraire au-dessous des neumes s'est conservée intacte, chose qui permet en mesure suffisante de constater l'appartenance du manuscrit au fonds de Putna auquel il s'intègre indubitablement.

Dans son état actuel, le *Ms. 816/S* a 234 feuillets dont les dimensions ont été pré-

cisées par les spécialistes de façon variée : Anne E. Pennington : 23,7 × 17,7 cm ; S. Lazarov : 23 × 18 cm ; Chr. Kodov : 23,5 × 18,5 cm. Quant à la page, à en juger d'après les xérocopies de la Bibliothèque Nationale de Bucarest, elle mesure 14,5 × 10,5 cm, tout de même variable. Sur chaque page sont écrits 11 rangs mélodiques, à l'exception du f. 145^v sur lequel le copiste a noté 12 rangs. Il y a aussi des pages comprenant moins de rangs : f. 10^v — 2 rangs ; f. 232 — 5 rangs, mais en plus un titre de rubrique et un encadrement joliment décoré ; ff. 1 et 11 — 7 rangs, avec en plus des titres de rubrique et des encadrements ; ff. 6^v, 30, 31, 36, 55^v, 97, 110, 168, 194^v, 204^v, 231^v — 10 rangs. Sauf deux pages blanches (ff. 31^v et 184^v), toutes les autres 466 pages sont écrites joliment et correctement, de sorte que la lecture en est facilitée dans les limites offertes par l'écriture à l'encre noire ainsi que par les reconstitutions assez complètes de l'écriture à l'encre rouge, ces dernières vérifiées et corroborées avec les passages correspondants des autres manuscrits de Putna.

Anne E. Pennington y a aussi signalé l'existence de trois filigranes, semblables aux N° 762 (daté 1538—1543) et N° 548 (daté 1563) des *Filigranes — Dictionnaire historique des marques du papier...* (Amsterdam, 1968) de C. M. Briquet et au N° 2990 (1567) du *Dictionnaire* de N. P. Likhaciov (Petersbourg, 1899), fait qui nous raffermirait dans la conviction que le *Ms. 816/S* a été écrit dans le deuxième ou troisième quart du XVI^e siècle.

L'absence de n'importe quel colophon dans ce manuscrit — si utile pour identifier le copiste et pour localiser et dater l'écriture — nous oblige à recourir à la formule « copiste anonyme ». Mais pour localiser l'écriture, il n'y a pas de doute qu'elle a été effectuée dans le monastère de Putna, le manuscrit *816/S* s'intégrant incontestablement dans la sphère culturelle de l'Ecole musicale établie là. Ce manuscrit est donc l'œuvre d'un psalte-copiste anonyme de Putna, qui l'a réalisée dans le but de l'utiliser personnellement au lutrin. Selon tous ses aspects graphiques, le recueil tout entier a été calligraphié par un seul copiste. On ne distingue nulle part une autre main, une autre manière d'écrire, une autre mise en page.

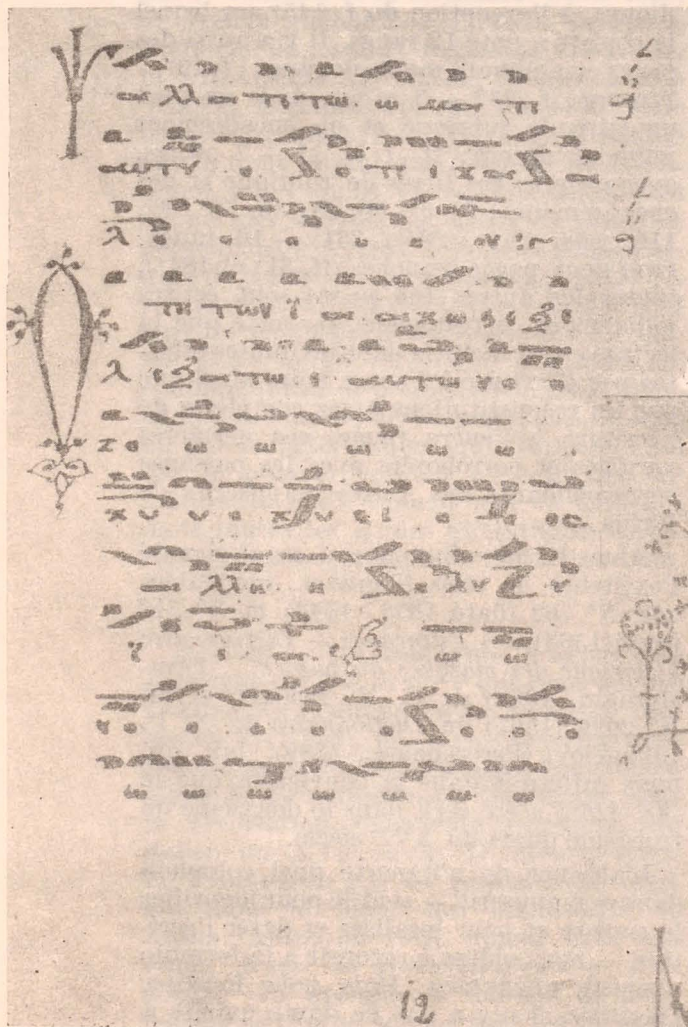
Le Ms. 816/S n'a que peu d'éléments décoratifs. Ceux qui se sont conservés sont dégradés par l'humidité et les vicissitudes traversées par le recueil au cours des presque quatre cents ans d'existence. S'y conservent seulement trois encadrements placés dans le frontispice de quelques

de filets et terminaisons florales très ingénieux, coloré en bleu, rouge et jaune — ainsi que le précise Adriana Șirli. On suppose que pour commencer il y a probablement eu encore trois autres encadrements : l'un au commencement de la Propédie, dans le 1^{er} fascicule, un autre au début des « Anixandaria » dans le 2^e fascicule et le troisième au début de la partie des Stichères dans le 20^e fascicule, mais les trois ont disparu avec l'aliénation des fascicules respectifs.

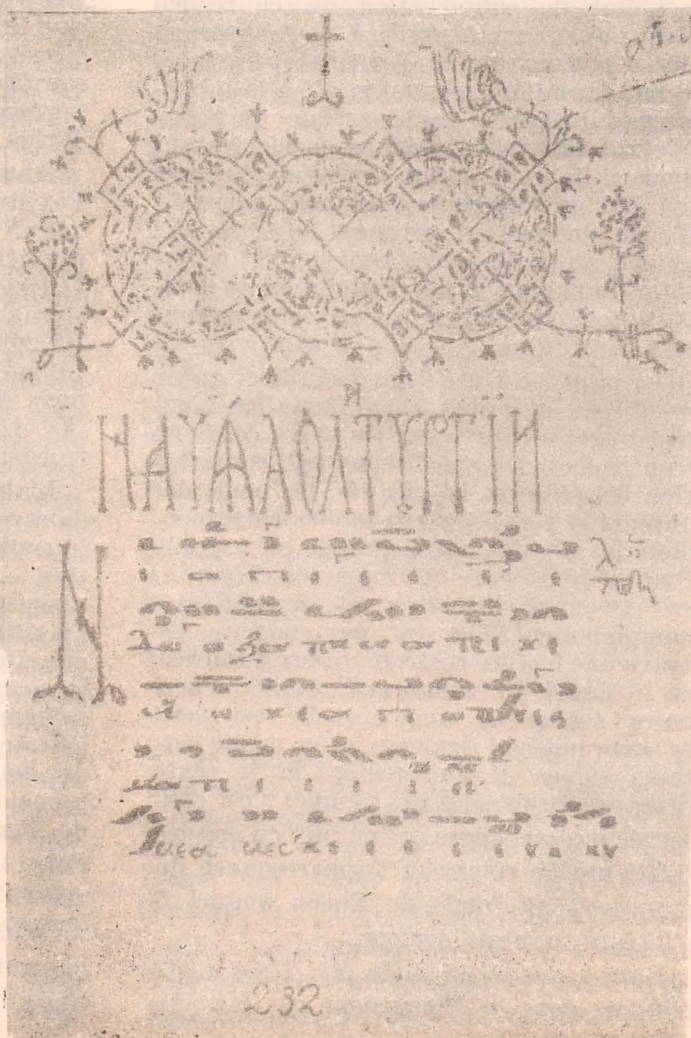
Les initiales sont écrites à l'encre rouge. Celles majuscules sont ornées de dessins végétaux alors que les minuscules sont simples, sans ornements.

Dans le contenu des chants du Psaume 1 (« Makarios anēr »), des « Anixandaria » et du « Polyéléios » ainsi qu'à la fin de

Ms. 816/S, ff. 12 et 232



rubriques distinctes : celui du f. 1, là où commencent les chants de « Makarios anēr », n'est plus qu'une trace, celui du f. 11, qui marque le début du Polyéléie, est plus simple, le titre étant écrit en majuscules, enfin celui du f. 232, sous lequel on distingue clairement le titre de rubrique « Načealo Liturghii », a gardé toutes ses qualités de coloris et dessin ; il est orné



certaines stiches ou bien avant les refrains « Doxa... », « Alléluia », se trouvent, tracés en rouge, quelques signes de repère de dimensions différentes et des formes variées ; tels : une croix florale (ff. 1^v, 2, 4, 6, 8, 13, 14^v, 18, 21, 32), une main avec un ou deux index (ff. 2^v, 3^v, 5^v, 7, 12, 14, 17, 19, 20, 22^v, 24, 26, 28^v, 32^v), un oiseau en vol (ff. 16, 25^v, 29^v, 30^v). Les deux flèches entrecroisées, dessinées sur les ff. 120 et 218 au milieu en partant du dos du recueil, et la croix tracée sous un demi-cercle, à la partie supérieure du f. 118, vers le dos, pourraient à tort être prises pour des filigranes mais en réalité — à notre avis — ce sont des signes dus à la fantaisie du copiste et n'ont rien à voir avec la structure du papier.

Tel qu'il se présente à l'heure actuelle, avec ses 234 ff., le *Ms. 816/S* se place comme grandeur au cinquième rang dans l'ensemble des manuscrits de Putna, après le *M 1102* (297 ff.), le *Lm 258* (274 ff.), le *B 283* (240 ff.) et le *I-26/Iași* (236 ff.). Tous ses feuillets sont utilisables — dans une mesure plus ou moins grande une fois complétés dans les passages écrits à l'encre rouge. De toute façon, tenant compte du fait que l'écriture à l'encre noire est assez claire et que les ajouts requis par la graphie en rouge sont déjà opérés et intégrés dans nos propres xérocopies, on peut considérer que — ainsi reconstitué — le *Ms. 816/S* peut satisfaire efficacement dans une recherche comparée de la musique pratiquée par les psaltes de Putna.

Les feuillets sont numérotés à la main, en chiffres arabes, inscrits sur chaque page au milieu, en bas. A notre avis ce numérotage est ultérieur à la rédaction du manuscrit, dû à ce qu'il semble à quelqu'un qui ne connaissait pas le chant de tradition byzantine et ni comment on réalise le numérotage d'un manuscrit musical car, autrement, on ne peut s'expliquer l'emplacement à tout hasard de certains feuillets dans le contenu du recueil. Bizarre également et inusité le procédé de numéroté chaque page à part, quand on sait bien que, normalement, les feuillets d'un manuscrit ne sont numérotés, à la main ou à la machine, que sur la page recto. En ce qui concerne le numérotage fait par le copiste — qui, habituellement, ne chiffrait que le commencement et la fin de chaque fascicule —, celui-ci ne s'est gardé que sur le f. 193, marqué en lettres-chiffres cyrilliques, signalant ici

le XXXII^e fascicule⁵⁴. C'est d'ailleurs ce chiffre qui nous a servi de point de repère pour reconstituer en entier le manuscrit. C'est donc ainsi que nous avons pu établir qu'initialement le *Ms. 816/S* a eu au moins 37 fascicules à raison de 8 feuillets chacun — selon notre estimation —, ce qui nous a fait conclure qu'au total le manuscrit avait 296 feuillets, soit 592 pages, figurant de la sorte au point de vue du nombre des pages aux premières places dans le fonds intégral des recueils de Putna.

COMPOSITION DES FASCICULES

I	—	—	—	—
II	—	—	—	—
III	—	—	3	4
IV	—	1	2	5
V	6	7	8	9
VI	10	11	12	13
VII	14	15	16	17
VIII	18	19	20	21
IX	22	23	24	25
X	—	26	27	28
XI	29	30	32	—
XII	232	33	34	35
XIII	36	37	38	233
XIV	39	40	41	42
XV	43	44	45	46
XVI	47	48	49	50
XVII	51	52	53	54
XVIII	55	56	57	58
XIX	59	60	61	62
XX	63	64	65	66
XXI	67	68	69	70
XXII	71	72	73	74
XXIII	75	76	77	78
XXIV	79	80	81	82
XXV	83	84	85	86

XV	87	88	89	90
	91	92	93	94
XVI	95	96	97	98
	99	100	101	102
XVII	103	104	105	106
	107	108	109	110
XVIII	—	111	112	113
	114	115	116	—
XIX	—	—	—	—
	—	—	—	—
XX	—	—	—	—
	—	—	—	—
XXI	—	—	—	—
	—	—	—	—
XXII	—	117	118	119
	120	121	122	123
XXIII	124	125	126	127
	128	129	130	131
XXIV	132	133	134	135
	136	137	138	139
XXV	140	141	142	143
	144	145	146	147
XXVI	148	149	150	151
	152	153	154	155
XXVII	156	157	158	159
	160	161	162	163
XXVIII	164	165	167	168
	169	170	234	171
XXIX	172	173	174	175
	176	177	178	179
XXX	180	181	182	—
	183	184	—	—
XXXI	185	186	187	188
	189	190	191	192
XXXII	193	194	195	196
	197	198	199	200
XXXIII	201	202	203	204
	205	206	207	208

XXXIV	209	210	211	212
	213	214	215	216
XXXV	217	218	219	220
	221	222	223	224
XXXVI	225	226	227	228
	229	230	231	166
XXXVII	—	—	—	—
	—	—	—	31

Le tableau ci-dessus illustre la structure initiale de notre manuscrit, la composition des fascicules et comment il convient de placer les feuillets restants dans l'ensemble du manuscrit. En conséquence nous estimons qu'ont été aliénés les deux premiers fascicules et six feuillets du troisième — sur lequel le copiste avait probablement noté une Propédie et, sûrement, les « Anixandaria »; de ces derniers ne sont gardés que deux feuillets, à tort intercalés parmi les stichs du « Makarios anēr ». Manquent également trois autres fascicules (XIX, XX, XXI) de la partie centrale du recueil, sur lesquels étaient probablement écrits des chants liturgiques (des Choïnonica) et le commencement du Stichérarion, le contenu de celui-ci se poursuivant sur le feuillet 117 (avec la continuation du « Gloria » propre au 26 octobre et autres chants). L'hymnos callophonique à la Théotokos, commencé sur le f. 166, s'encadre dans le fascicule XXXVI, tout de suite après le f. 231, et parce que ce chant n'a pas de final (il en manque environ 4—5 feuillets, tout comme il arrive aussi dans le cas du *Ms. Lm. 258* dont font défaut les ff. 404^v—409), nous pensons que le *Ms. 816/8* a dû contenir initialement tout au moins encore un fascicule, le XXXVII^e (ainsi que notre tableau l'indique), où devaient être écrits le final de l'hymnos respectif (sur 9—10 pages environ) et d'autres chants similaires.

Après le f. 25, il manque le feuillet qui devait contenir la suite du stich *hh* du Polyélée.

Après le f. 32 encore un manque, précisément le feuillet qui contenait le final du Polyélée (la suite du stich *tt* et le stich *uu*); au verso de ce feuillet manquant, la page était probablement demeurée en blanc puisque, tout de suite après, dans le

fasc. VIII, se trouve le f. 232 qui marque le début de la Liturgie — donc un nouvel encadrement, un nouveau titre de rubrique, une autre catégorie de chants.

Du fasc. XVIII il manque deux feuillets : entre les ff. 110 et 111 a été arraché le feuillet où étaient écrits les dernières lignes du choïnonikon du Jeudi Saint et environ 5 lignes de l'incipit du choïnonikon du Mercredi Saint et entre les ff. 116 et 117 manque le feuillet qui devait porter deux lignes du final du choïnonikon de Pâques et l'incipit d'un autre chant (probablement toujours un choïnonikon).

Du fasc. XXX, il manque trois feuillets dont les traces (précise Anne E. Pennington pour deux d'entre eux) sont restées visibles au dos du recueil.

Parce que le manuscrit ne gardait plus sa reliure initiale, la personne qui l'a numéroté ultérieurement (ainsi que nous l'avons remarqué) à la main a mal placé certains feuillets. Ainsi :

- les ff. 3 et 4 avec 5 chants des « Anixandaria » (stichs... *i, j, k, l, m...*) ne sont pas à l'endroit requis étant placés entre les stichs du « Makarios anēr » au lieu de l'être dans le fasc. III (respectivement les ff. 19 et 20);

- après le f. 38 (le chérubikon de Koronès) doit suivre le f. 233, ensuite le f. 39, etc.;

- après le f. 170 (« Gloire » des vêpres du 6 août) doit suivre le f. 234, ensuite le f. 171, etc.

- après le f. 231 (un hymnos callophonique à la Théotokos, de Kladès) doit suivre le f. 166, ensuite 4—5 feuillets encore du fasc. XXXVII;

- le f. 31 (quant auquel Anne E. Pennington hésite de suggérer la place requise) devrait, normalement, se trouver parmi les chants de l'Orthros, après le Polyélee et le Prochimène du mode, puisqu'il contient une Passapnorie — situation observée aussi dans les deux manuscrits d'Evstatie (*M 350* : f. 33 et *M 1102* : f. 49^v) — ou bien parmi les chants de la Liturgie (comme dans *D* : f. 30 et dans *P/I* : f. 80^v). Mais, tenant compte du fait que le verso du f. 31 est une page blanche — ce qui nous inciterait à l'interpréter comme faisant partie d'une fin de chapitre, de rubrique ou même de recueil — nous croyons pouvoir suggérer l'idée que le f. 31 faisait probablement partie du der-

nier fascicule du *Ms. 816/S*, c'est-à-dire du XXXVII^e, en tant que feuillet final de tout le recueil. Placer une Passapnorie à la fin d'un manuscrit ne constitue pas une exception puisque nous avons déjà rencontré pareille situation dans d'autres recueils de Putna, tels que *Lm. 258* (f. 413^v), *B 283* (f. 231) et *B 284* (f. 88). Dès lors, envisageant ce caractère variable de l'emplacement d'une Passapnorie dans huit manuscrits de Putna, nous supposons comme probable que dans le *Ms. 816/S* également le copiste anonyme a inclus ce chant à la fin du recueil.

Pour conclure, l'*Anthologion* que représente le manuscrit dont nous nous occupons ne conserve plus à l'heure actuelle que 234 ff. (= 468 pages), 62 feuillets étant aliénés (= 124 pages), soit 8 fascicules.

b) Contenu musical et liturgique du manuscrit

Le recueil comprend 162 chants et hymnes liturgiques concentrés en 100 titres⁵⁵, propres aux Vêpres du Samedi, à l'Orthros du Dimanche et des grandes fêtes (tropaïres, stichères, hymni, etc.), ainsi qu'aux trois formes de liturgies : celle de S. Jean Chrysostome, celle de S. Basile le Grand et celle des « Présanctifiées » (trisagions, chérubica, grands répons, axions, choïnonika), pratiquées pendant le temps de l'Octoèque, du Triodion et du Pentekostarion; ces chants sont aussi pratiqués à différents offices liturgiques occasionnels,

Dans l'incipit du recueil le copiste a, probablement, écrit une Propédie — une de ces grammaires de petites dimensions, dont le texte est en grec, où sont présentés les signes diastématiques, simples et combinés, les signes de chironomie, les phtoras, les martyries et les néanès, voire même des chants de divers échoï. Ces grammaires abrégées qui offraient au psalte certaines notions de sémiographie et certaines règles élémentaires pour établir celle-ci, se trouvent dans beaucoup de manuscrits médiévaux, placées au commencement, ainsi qu'on le remarque en quatre manuscrits de Putna : *M 350*, *I—26/I*, *B 283* et *Lz. 12*. Ecrites d'habitude sur les premiers feuillets du recueil respectif — les plus exposés à se détériorer ou même à disparaître — quelques-unes de ces petites grammaires ont fini par se présenter sous des formes encore plus réduites ou bien, dans d'autres

cas, par disparaître tout bonnement. C'est ce que nous supposons qu'est arrivé de la Propédie du Ms. 816/S.

Au moment où commencent les chants, on constate qu'ici comme ailleurs, en d'autres manuscrits, ils suivent en général l'ordre des offices liturgiques, c'est-à-dire qu'en premier viennent ceux des Vêpres, puis ceux de l'Orthros et finalement ceux de la Liturgie, après quoi le copiste a introduit dans le texte musical les stichères de prédilection ou bien les stichères qui lui ont semblé absolument utiles au lutrin, les rangeant selon l'ordre du calendrier religieux.

Les premiers chants des Grandes Vêpres sont les *Anixandaria* — la plupart des versets (stichs) du Psaume 103 : « *Ouvre Ta main* » que l'on chante ordinairement dans les monastères aux Vigiles, dans le IV^e plagal et dont il ne reste, ici, que 5 stichs (5 chants) : *i, j, k, l, m*, inclus erronément, en tant que feuillets 3 et 4, dans le contenu des chants du « *Makarios anēr* »⁵⁶. Manque donc le début des *Anixandaria* (les huit premiers stichs = *a-h*) mais aussi l'incipit du stich *i*, le final du stich *m* et les 10 stichs suivants (*n-y*). Des 23 stichs (23 chants) qui, ordinairement, forment le groupe des *Anixandaria*, ce manuscrit ne conserve plus que 5 et même sur ce nombre restreint deux stichs sont incomplets (*i* et *m*). Considérés dans l'ensemble, les *Anixandaria* apparaissent dans huit manuscrits de Putna, ce qui facilite leur recherche comparée : *M 350* (f. 2), *M 1102* (f. 1), *Lm. 258* (f. 145), *I-26/I* (f. 7), *B 283* (f. 7), *B 284* (f. 1), *Lz. 12* (f. 10) et *S* (f. 3). Du point de vue de la paternité des mélodies, les *Anixandaria* sont attribués traditionnellement à quelques grands mélurges byzantins : Joannès Koukouzèlès (stichs : *a, b, c, d, g, h*), Georgios Panaretos (*e, f*), Georgios Kontopetrès (*i, j*), Manouel Chrysaphès, mais aussi Agathon (*k, l*), Joannès Kladès (*m, n, o, p, r, s, t, u*). Quelques stichs sont même attribués à des compositeurs plus anciens, demeurés inconnus et, comme tels, mentionnés sous une formule générale : « poïēma archaïon » (*a, b*) ou « palaïon psalletai » (*v*). Chacun des compositeurs ci-dessus s'est vu attribuer la conception mélodique d'un ou de plusieurs stichs (comme nous venons de l'indiquer entre parenthèses), mais il arrive que des stichs pareils soient attribués à deux auteurs différents

(le cas Chrysaphe et Agathon). Quand et qui a établi le choix et le rassemblement des 23 stichs qui constituent le grand groupe des *Anixandaria*, c'est ce que nous ne nous sommes pas encore proposé de déterminer. Dans leur structure mélodique propre, les *Anixandaria* se sont transmis de manuscrit en manuscrit jusqu'à nos jours. Les recueils de Putna ne spécifient pas les noms des compositeurs de ces chants, de sorte que seule la reconnaissance d'un certain « cachet mélodique » propre à chacun — bien que, lui aussi, assez variable parfois — dans des manuscrits ultérieurs à ceux de Putna et dans des livres imprimés du début du XIX^e siècle, nous a permis d'identifier les auteurs⁵⁷.

Aux Vigiles des grandes fêtes du Propre des saints — mais toujours à Vêpres — ainsi qu'aux jours de fêtes de saints ayant droit au « Polyéléios », on chante le « *Makarios anēr* » (Psaume 1 : « Heureux l'homme... »), dans le IV^e plagal, avec 19 stichs (19 chants alléliques) que le Ms. 816/S conserve entièrement (ff. 1-2^v et 5-10^v), comme du reste quatre autres manuscrits de Putna également : *M 350* (f. 7), *M 1102* (f. 8), *Lm. 258* (f. 156) et *I-26/I* (f. 17).

Après le *Makarios anēr*, notre copiste a inclus dans son recueil les chants du *Polyéléios* (Psaume 134 : « Les servants du Seigneur — Louez le nom du Seigneur ») que l'on chante à l'Orthros avant les Laudes de la Résurrection, aux fêtes du Seigneur (dites « impériales ») et de quelques grands saints. Les manuscrits de Putna ont retenu le « *Polyéléios* » de Joannès Koukoumas (« legomenos Koukoumas », mentionnent chaque fois les titres de rubrique); il circule ainsi dans 5 manuscrits : *M 1102* (f. 21), *P/I* (f. 1), *Lm. 258* (f. 172), *I-26/I* (f. 25^v) et *S* (ff. 11-25^v...26-30^v, 32-32^v). Les chants du « *Polyéléios* » se déroulent sur 43 stichs (43 chants) du Psaume 143. Les *Polyéléi* composés sur les versets du Psaume 135 (« Louez le Seigneur car Il est bon ») et 136 (« Là-bas, aux bords des fleuves du Babylone »), de même que celui qui est propre aux fêtes de la Vierge (« Bonne parole », IV^e mode) ne sont pas retenus par les psaltes de cette époque dans les manuscrits roumains. En échange, les cinq manuscrits de Putna évoqués ci-dessus renferment tous les chants composés

sur les versets du Psaume 134, parmi eux certains étant même notés en plusieurs variantes⁵⁸ ; le verset (stich) *ii* (« Stōma echōusi » — f. 26—28 de cet Anthologion), création musicale de Kornéliés⁵⁹, est rendu sous une forme compositionnelle développée. Avec le temps, le Polyéléé n'a plus été chanté en entier, les manuscrits recommandant seulement les stichs notés dans le « petit » Octoèque avec l'initiale tracée à l'encre rouge (n^{os} : 1, 7, 8, 25, 26, 40 = stichs : *a, g, h, dd, ee, ss*). Il convient de retenir que dans le *Ms. 816/S* il manque un feuillet après le f. 25^v ; c'est précisément le feuillet sur lequel devait se trouver la suite du stich *gg* (env. 11 lignes) et le stich *hh* (env. 7 lignes). Encore une absence de feuillet est à retenir après le f. 32^v ; c'est sur ce feuillet qu'était notée la suite du stich *tt* (env. 5 lignes) et le stich *uu* (env. 3 lignes), c'est-à-dire la partie finale du Polyéléé. Probablement que le verso de ce feuillet était une page blanche, du moment que sur le feuillet suivant (f. 232^r) le copiste entame l'écriture des chants de la Liturgie.

Ceux-ci sont groupés dans les fascicules VIII—XX, plus exactement on les trouve sur les feuillets 232, 33—38, 233, 39—116 que le manuscrit conserve dans les fascicules VIII—XVIII. Ils sont notés par le copiste dans l'ordre qui leur est propre dans le déroulement de cet office : d'abord ceux de la Liturgie de S. Jean Chrysostome, puis ceux de la Liturgie de S. Basile le Grand et, finalement, ceux de la Liturgie des Présanctifiés. En tout, 59 chants : 7 Trisagions, 12 Chérubica, 2 Grands Répons, 2 Amen (avant « Nous Te louons... »), un « Nous Te louons... », un Axion (« De Toi se réjouissent... ») propre à la Liturgie de S. Basile le Grand, 14 Choïnica des Dimanches, 13 Choïnica de la semaine, un Choïnionikon du Dimanche de Tous les Saints (dont le texte en vieux slavon ecclésiastique est pourtant écrit en caractères grecs), 2 Chérubica et un Choïnionikon propres à la Liturgie des Présanctifiés, un Chérubikon du Samedi Saint et 2 Choïnica de Pâques⁶⁰.

Sur ce total, 5 Trisagions, 3 Chérubica et un Choïnionikon (celui du Dimanche de Tous les Saints) sont des compositions d'Evstatie et, parmi les 13 Choïnica de la semaine, celui du mercredi, le « Potërion sôtëriou », est l'œuvre

de Domentien le Vlaque. Pour le reste, les chants de la Liturgie représentent des compositions dues à des auteurs byzantins des XIV^e—XV^e siècles et que l'on retrouve dans tous les manuscrits de Putna. Presque tous les auteurs de ces chants liturgiques ont pu être identifiés soit parce qu'ils sont nominativement mentionnés dans le recueil, soit en reconnaissant la paternité de certains chants à l'aide d'autres recueils de Putna qui citent nominativement les compositeurs.

Les Chérubica et les Choïnica — qui sont les chants les plus importants de la Liturgie — se trouvent en général notés dans l'ordre des modes, notre psaltécopiste choisissant de préférence le IV^e plagal (9 chants), le II^e authentique (8 chants), le II^e plagal (17 chants) etc. Sur les 59 chants de la Liturgie que renferme le manuscrit, seuls deux (composés par Phokas) n'ont pas circulé dans les autres recueils de Putna, le reste de 57 ayant leurs correspondants dans tous les autres manuscrits de ce fonds et pouvant par conséquent être facilement collationnés avec ceux-là.

La dernière section du *Ms. 816/S* contient le groupe de 37 chants — Stichères, Hymni, Tropaires — notés dans les fascicules XX—XXXVII, sur les feuillets 117—170, 234, 171—231 et 166. Leur succession irrégulière est due à l'insertion erronée des ff. 234 et 166 dans le corps du recueil. Ces chants — usuellement groupés dans la dernière partie de tout Anthologion, partie souvent dénommée Stichérarion ou Stichérarium afin d'être nettement distincte des sections précédentes — se succèdent dans l'ordre chronologique, quel que soit l'office auquel ils servent (Vêpres, Litie, Orthros, Heures, etc.).

Le choix établi ici est le suivant : pour les Vêpres du samedi soir, 13 Stichères dédiés à des fêtes ou circonstances plus importantes de l'année liturgique ; pour la Litie (office d'habitude conjugué avec Vêpres), 3 Stichères ; pour l'Orthros, 9 Stichères ; pour Prime (l'heure canonique qui suit immédiatement l'Orthros), 2 Stichères. Y sont ajoutés : 4 Mégalinories, 5 Hymni callophoniques dédiés à la Théotokos et un Idiomèle.

Pour 30 Stichères semblables le copiste a indiqué seulement la fête respective au bas de la page de l'incipit, en v. sl. eccl.,

alors que pour un seul (f. 227) il indique aussi le titre du chant (« Prophètei — Anōthon oi prophētai » = « Autrefois, les prophètes... »), en l'espèce un Hymnos callophonique de Kladas dédié à la Théotokos.

Sur les 37 Stichères et Hymni, 19 sont des chants anagrammés : 15 de Koukouzèle, un de Kladas, un d'Evgenikos, un de Théodoulos, un quatrième enfin d'un anonyme. Le caractère d'anagramme n'en est précisé pour aucun, contrairement à ce que l'on peut observer dans le *Ms. P/II*. De même, si pour la majorité des chants de la Liturgie le copiste a indiqué aussi le nom du compositeur, ici, pour les 37 Stichères, il n'en mentionne aucun, pas même celui de Koukouzèle, avec une seule exception toutefois : sur le f. 220^v il a écrit « tou autou » (« du même ») et comme le chant qui précède (f. 217) est de Koukouzèle, nous supposons que la mention ci-dessus supplée ce nom, le chant étant copié d'après le *Lm. 258, I ou D*).

Notre manuscrit conserve 3 chants qui ne se retrouvent pas dans les autres recueils de Putna, leur provenance et circulation demeurant encore inconnues. A savoir :

1. f. 90—91 — un Choïnonikon du mardi dans le I^{er} plagal, œuvre de Phokas ;

2. f. 92^v—93^v — un Choïnonikon dominical dans le I^{er} plagal également et toujours œuvre de Phokas ;

3. ff. 223^v—227 — une Mégalinorie (Hymnos callophonique à la Théotokos) dans le II^e plagal — œuvre d'un anonyme.

Le *Ms. 816/S* ne présente aucune autre indication concernant le contenu, la circulation, ou bien d'autres annotations de copistes, des noms de propriétaires, des datations ultérieures, des mentions d'événements historiques d'une certaine importance, etc. Pour ce qui est de sa circulation, nous n'y avons relevé que deux cotes de bibliothèque : N^o 14 *Bachkovo* et N^o 816 *Țărkoven Muzei*, inscrites sur le premier feuillet.

Le contenu liturgique est pareil à celui des autres recueils de Putna. Les minces différences de contenu dans le choix des chants ne le détachent pas des autres manuscrits de cette première source d'enseignement musical que fut l'Ecole de chant du monastère de Putna et ni d'Evstatie, le Protopsalte en même temps que

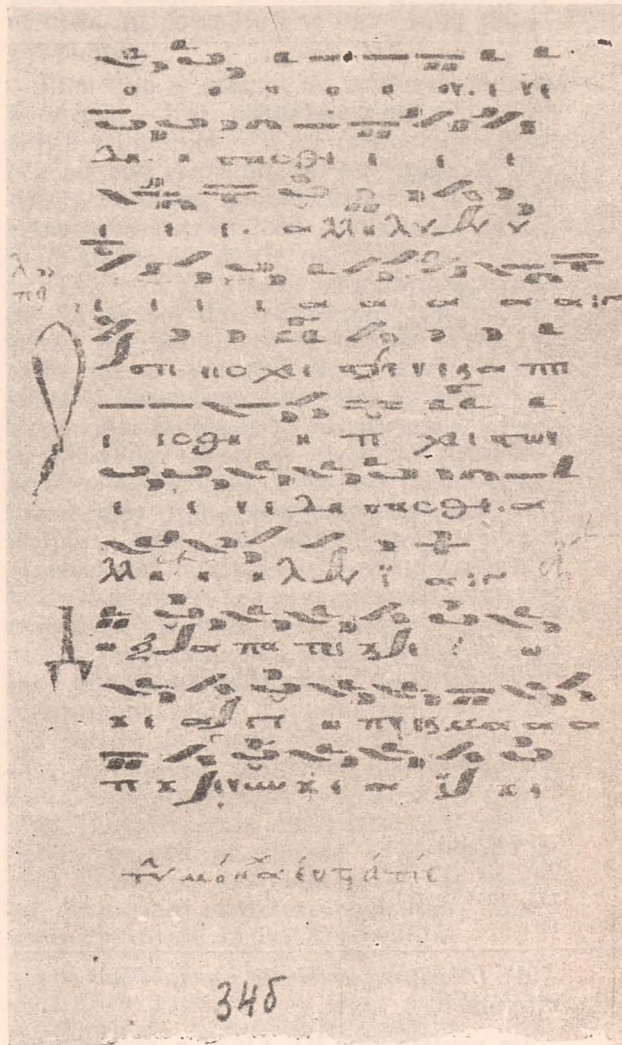
le fondateur et chef de l'Ecole musicale de Putna. Par leur contenu, encore que légèrement variable, les manuscrits musicaux de ce centre se complètent mutuellement tant comme répertoire que noms des auteurs. « Il n'y a pas deux manuscrits de Putna identiques » — déclare Anne E. Pennington —, mais, affirmons-nous, il existe toute une variété d'éléments *communs* qui les intègrent dans la même famille et qui déterminent le chercheur à s'exclamer : « c'est bien un manuscrit de Putna ! »

c) Auteurs des chants

Dans le *Ms. 816/S*, comme dans tous les autres recueils de Putna, les noms des auteurs sont indiqués par les quatre procédés connus : a) l'écriture propre du nom de l'auteur ; b) la qualité proprement précisée de l'auteur (« Lampadarios », « Diakonos ») ; c) la formule (longtemps en usage) « tou autou » (= « du même ») ; d) la notion de « palai » (chant relevant des Anciens). Toutes ces indications sont rédigées en grec et se réfèrent d'habitude aux chants notés dans les trois premières sections de l'Anthologion (en l'espèce aux chants de Vêpres, Orthros et Liturgie).

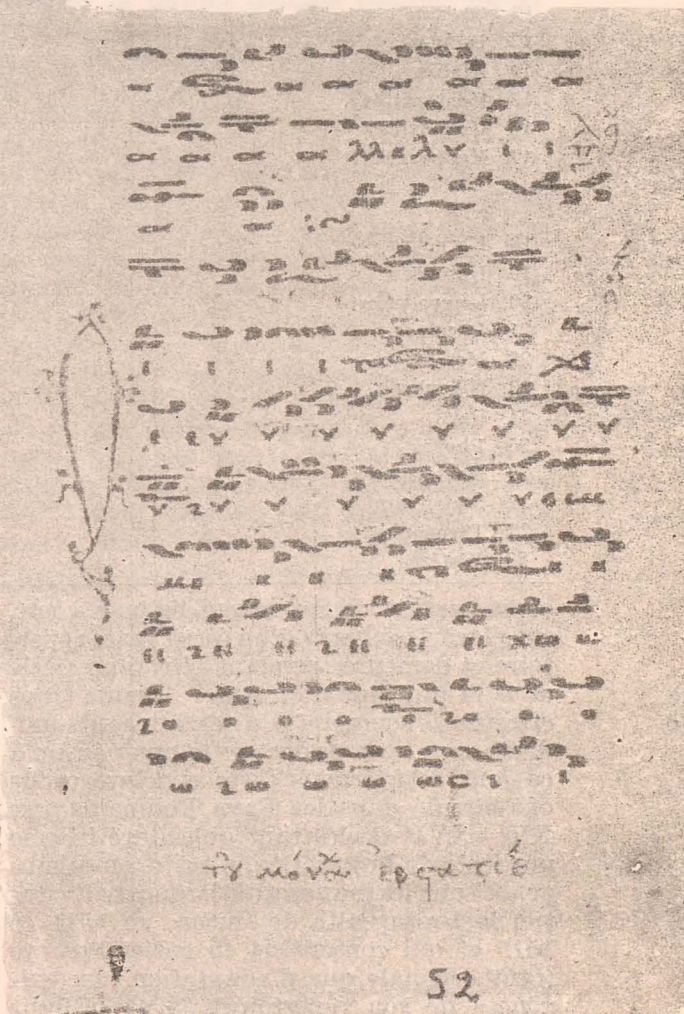
Le copiste a inclus dans le manuscrit des chants appartenant à 29 auteurs : les noms de 23 d'entre eux figurent dans le recueil dans l'une ou l'autre des quatre formules mentionnées ci-dessus ; les noms des 6 auteurs restants ont été identifiés en d'autres recueils de Putna.

A retenir la présence du nom d'Evstatie le Protopsalte de Putna (en tant que compositeur de 10 chants) et de Domentien le Vlaque (auteur d'un seul chant). Parmi les classiques byzantins dont les compositions ont notamment circulé dans les manuscrits musicaux écrits en Pays Roumains aux XV^e—XVI^e siècles, le copiste a retenu les chants de quelques-uns des plus célèbres représentants du genre : Agathon, Agallianos, Glykys, Kladas, Koronès, Koukouzélès, Niképhoros, Raides-tinos, etc. Mais il est au moins surprenant de constater que le copiste ne note pas *au propre* les noms de quelques très importants mélurges, tels que Kladas (qui figure avec 3 chants), Koukouzélès (19 chants), Niképhoros (2 chants), etc. Il est évident que la paternité des chants respectifs est facilement reconnaissable de nos jours à la suite des nombreuses recherches faites par les divers spécialistes, mais on peut



appartiennent à des compositeurs relevant d'époques antérieures et même très éloignées (XIV^e–XV^e siècles), mais très connus dans la pratique du chant au lutrin à force d'avoir circulé d'une époque à une autre dans les manuscrits ou, pour-quoi pas, par voie orale. Nous nous sommes souvent demandé de quelle manière se sont pris les psaltes de Putna pour

Ms. 816/S, ff. 34^v et 52



se demander si dores et déjà, en ces siècles lointains, ces chants étaient donc si connus — si profondément entrés dans la conscience des fidèles orthodoxes du pays — que leurs auteurs n'avaient même pas besoin d'être désignés par leurs noms ?

Le choix des auteurs ci-dessus ne témoigne pas, de la part de notre copiste, d'un critère de sélection trop rigoureux. En effet, il semble s'être surtout préoccupé de choisir ce qui lui paraissait personnellement utile au lutrin. Ainsi, examinant de près ce tableau alphabétique des auteurs, on constate que sur le total des 29 auteurs, seuls deux sont de l'époque même de rédaction du manuscrit, soit Evstatie et Domentien le Vlaque, les deux compositeurs roumains. Pour le reste, les chants

entrent en possession de cette œuvre compositionnelle d'auteurs byzantins si anciens par rapport à eux-mêmes ? De quelle manière se sont-ils munis de manuscrits-modèle dont, par la suite, ils ont copié ces chants ? Se rendaient-ils dans les grands centres monastiques byzantins d'où ils rapportaient de pareils manuscrits en

1	Agathon	3 ^v , 4
2	Agallianos (Gallianos)	42
3	Anthimos	47 ^v
4	Ampélokēpiōtēs	88 ^v
5	Argiropoulos, Manouēl	84 ^v , 98 ^v
6	Chrysaphes	3 ^v , 4, 49 ^v , 100
7	Damaskēnos	6, 65 ^v
8	Dometian Vlahu	103
9	Evgenikos	201
10	Evstatie	31, 34, 34 ^v , 34 ^v , 35 35 ^v , 45, 52, 56, 107 ^v
11	Gerasimos	79 ^v , 81
12	Glykys	58, 192
13	Ioannes	87, 208
14	Kladas	4, 185, 212, 227
15	Kontopetrēs	3
16	Koukoumas	11–32 ^v
17	Koukouzeles	117, 119 ^v , 122 ^v , 125, 127 ^v , 129 ^v , 133, 135 ^v 137 ^v , 141, 156, 159 ^v , 168 ^v , 234 ^v , 174 ^v , 181 214 ^v , 217, 220 ^v
18	Kornēlios	26
19	Koronēs	7, 7 ^v , 36 ^v , 70, 91, 153
20	Lampadarios	83 ^v , 86, 93 ^v , 95, 106 ^v , 110 ^v , 144, 148 ^v , 189, 198 ^v
21	Logginos	108 ^v
22	Mosehianos	67 ^v , 77, 78 ^v
23	Nikephoros	111, 112
24	Palai	61, 63 ^v , 65 ^v
25	Phokas	90, 92 ^v
26	Rafdestinos	72, 74 ^v , 101 ^v
27	Stefan Srpina	97 ^v
28	Theodoulos	195, 195 ^v , 205
29	Vlatēros	96

copie ou bien apprenaient-ils par cœur, sur place, les chants d'un aussi vaste répertoire et demeurés pendant plus d'un siècle dans la pratique de Putna? Aucune trace effective, concrète, de «manuscrits-modèle» que nous ayons pu trouver jusqu'à ce jour et qui nous fasse conclure qu'ils ont circulé dans les Pays Roumains aux XV^e–XVI^e siècles tant qu'a duré l'Ecole musicale de Putna. Ce qui reste, en échange, ce sont les manuscrits écrits par Evstatie, le Protopsalte de Putna, en 1511 et 1515 et qui conservent en entier l'œuvre (tant originale que d'adaptation aux exigences de son répertoire) de ce brillant compositeur roumain, ensuite le recueil de 1527 écrit par Macaire, le diacre de Dobrovăt et le recueil de 1545 rédigé par Antoine, l'Hiéromoine de Putna; enfin, nous restent aussi les manuscrits copiés par les psaltes anonymes de ce même XVI^e siècle et qui témoignent, tous, de contenus et graphies unitaires selon le modèle premier établi par Evstatie.

d) *L'écriture musicale : graphisme et sémiotique*

Le copiste du Ms. 816/S a réalisé une écriture musicale claire, unitaire, bien proportionnée, de large souffle et se déroulant harmonieusement. L'uniformité permanente du graphisme des neumes, leur calligraphie correcte dans la suite des signes musicaux, le respect rigoureux des règles théoriques du chant byzantin nous déterminent à considérer que ce manuscrit, comme tous ceux qui proviennent du centre musical de Putna, est, lui aussi, l'œuvre d'un copiste calligraphe expert dans la notation neumatique, doublé d'un musicien averti, connaisseur du vieux chant byzantin, de sorte qu'il comprenait parfaitement ce qu'il copiait sur les feuillets de son manuscrit. Egalement unitaire et élégante est aussi la mise en page du texte musical, l'alignement des neumes et des rangs étant un indice de son bon goût artistique. Toutes ces particularités gra-

phiques rendent le *Ms. 816/S* intéressant et utile du point de vue musical et paléographique.

Bien que le recueil ne conserve plus la Propédie — qui, probablement, a dû être écrite à l'incipit — il est évident que pour rédiger son Anthologion le copiste a utilisé la notation néobyzantine ou koukouzélienne avec tout son système de signes diastématiques et de chironomie propres aux XV^e—XVI^e siècles. S'y trouvent tous les 15 signes diastématiques (ou vocaliques, ou phonétiques) connus dans le cadre de ce système : *ison*, *oligon*, *oxeia*, *petastē*, *kouphisma*, *pelaston*, *hypstēlē*, *ken-tēma*, *dyo-kentēmata*, *apostrophos*, *dyo-apostrophoi*, *elaphron*, *chamēlē*, *aporrhoē*, *kratēmo-hyporrhōon*. Tous ces signes diastématiques apparaissent tant en position simple — avec les sens connus — qu'en diverses combinaisons qui permettent d'obtenir des intervalles plus grands selon les exigences mélodiques : tierce, quarte, quinte (couramment), sixte, septième, octave (exceptionnellement). Généralement, notamment dans la création musicale des psaltes de Putna (Evstatie et Domen-tien le Vlaque), dominant une démarche mélodique progressive par secondes (« *somata* ») et de petits sauts intervallaires — tierce, quarte et quinte (« *pnevmata* ») ascendantes ou descendantes —, le résultat étant une structure mélodique assez approchante du récitatif archaïque.

Les signes de chironomie employés peuvent être groupés en trois catégories : a) signes de caractère rythmique (*apoderma*, *diplē*, *kratēma*, *gorgon*, *argon*, *tzakisma*) auxquels, fréquemment, sont ajoutés deux signes diastématiques dont le caractère est aussi rythmique (*dyoapostrophoi* et *kratēmo-Hyporrhōon*) ; b) signes chironomiques simples (*vareia*, *piasma*, *psēphiston*, *lygisma*, *tromikon*, *ekstrepton*, *antikenoma*, *paraklētikē*, *kylisma*, *stauros*, *homalon*, *epegerma*, *enarxis*, *xeronklasma*, *synagma*, *parakalesma*, etc.) ; c) signes chironomiques combinés (parmi lesquels : *argo-syntheton*, *gorgo-syntheton*, *psēphiston-parakalesma*, *tromikon-parakalesma*, *homalon-parakalesma*, etc.). En pratique cependant, tous les signes de chironomie ne sont pas utilisés de manière fréquente, telle que, par exemple, le sont les signes chironomiques de la catégorie a) particulièrement *gorgon*, *diplē*, *tzakisma*, ou *klasmamikron*, *apoderma*) ou quelques signes

chironomiques de la catégorie a) (particulièrement *gorgon*, *diplē*, *tzakisma*, ou *klasmamikron*, *apoderma*) au quelques signes chironomiques de la catégorie b) (*vareia*, *piasma*, *psēphiston*, *tromikon*, *ekstrepton*, *parakalesma*, *antikenoma*, *homalon*, etc.). Ordinairement, les signes de chironomie sont notés à l'encre rouge, mais, en nombre d'endroits, certains d'entre eux sont aussi notés à l'encre noire, distinction destinée à leur accorder un surcroît d'intensité dans l'interprétation.

Parmi les phtoras, la plus souvent utilisée est la phtora nenano (phtora du II^e plagal) ; assez rarement, on trouve aussi notée la phtora du III^e authentique — celle que l'on observe dans le contenu du Chéroubikon d'Evstatie (f. 45^v/9), en III^e authentique.

Les martyries des modes — écrites à l'encre rouge — ne s'observent qu'assez difficilement à cause de l'état détérioré de l'encre ; toutefois, nous avons pu établir les martyries de début des modes pour la majorité des chants et, par le collationnement de ces derniers avec leurs correspondants des autres manuscrits de Putna et les annotations de Adriana Șirli, nous avons pu également identifier pour une bonne part les martyries intermédiaires. Comme dans tous les manuscrits des XV^e—XVI^e siècles, les martyries sont notées dans toute leur simplicité sans ajouts de formules d'intonation.

La répartition par modes regroupe les 162 chants du *Ms. 816/S* comme suit :

echos	1 (<i>dorios</i>) = 56 chants
„	2 (<i>lydios</i>) = 13 „
„	3 (<i>phrygios</i>) = 6 „
„	4 (<i>mixolydios</i>) = 6 chants
„	1 plagal (<i>hypodorios</i>) = 10 chants
„	2 plagal (<i>hypolidios</i>) = 15 „
„	3 plagal (<i>hypophrygios</i>) = 5 „
„	4 plagal (<i>hypomixolydios</i>) = 42 Chants ⁶²
— Nenano = 9 chants	

Nous signalons aussi la présence de quelques apéchémas, plus ou moins développées, qui précèdent certains chants (notamment les Chéroubica) : f. 36^v (aneanes), f. 39^v (aneanes), f. 42 (neanes), f. 52 (aneanes), f. 58 (neanes), f. 181 (neanes)

Le *Ms. 816/S* garde des chants réunissant les caractères des styles papadique et

stichérarique cultivés dans les XIV^e–XVI^e siècles, par les compositeurs byzantins tout spécialement mais aussi par les compositeurs de Putna en leur temps. Le penchant vers la virtuosité, tant dans la composition que dans l'interprétation, est une des particularités du chant de tradition byzantine de cette période historique ; il se manifeste, avec les mêmes résultats, dans le contenu des onze recueils musicaux de Putna.

e) *Les textes littéraires*

Pour la rédaction des textes littéraires de dessous les neumes musicaux, les psaltes-copistes roumains de Putna se servaient des deux langues dites officielles, de leur temps, soit le grec et le slavon. Mais ils le faisaient d'une façon assez personnelle, c'est-à-dire qu'ils se permettaient une quantité d'inadvertances, de libertés, dans l'application des règles orthographiques propres à ces langues. Cela pourrait amener la conclusion qu'ils maniaient les deux langues — dont l'usage leur restait au fond étranger, étant donné leur origine ethnique — non pas avec la rigueur linguistique requise mais avec ce laisser-aller souvent rencontré dans l'accomplissement d'une simple obligation de service. Cela s'explique d'autant plus que, au cours de la période historique considérée, lesdites langues subissaient une permanente transformation, un continuel processus de perfectionnement — se manifestant surtout dans le cas du grec médiéval —, phénomène que les psaltes de Putna ne pouvaient suivre fidèlement car, à leur époque, l'usage de la prononciation et de l'écriture tendait vers le grec moderne. A première vue, on a l'impression que ces scribes de manuscrits musicaux avaient une connaissance empirique des deux langues officielles, ignorant leurs règles de grammaire et leurs orthographes — d'où les fautes qu'ils commettaient — mais non leurs vocabulaires.

Dans le *Ms. 816/S*, tout le texte littéraire écrit sous les neumes est en grec, à une seule exception près, à savoir le Choïnonicon (I^{er} plagal) du Dimanche de Tous les Saints, composé par Evstatie (« Raduitese pravedni » = « Réjouissez-vous, les droits ») et qui comporte sous les neumes un texte littéraire rédigé en vieux slavon ecclésiastique mais, toutefois, écrit en caractères grecs.

Quant à la rédaction des textes littéraires en grec, ici comme dans n'importe quel autre manuscrit de Putna on constate certaines particularités — du reste déjà signalées par nous en quelques études précédentes — dont nous mentionnons :

a) Un évident mélange d'alphabets, grec et cyrillique, probable conséquence, pensons-nous, de la longue pratique dans l'Eglise des Pays Roumains du grec et du vieux slavon ecclésiastique. Ainsi, en nombre d'endroits observe-t-on le remplacement des diphtongues grecques par des voyelles simples cyrilliques et, vice-versa, des diphtongues écrites au lieu de voyelles simples. Notre scribe balance, comme les autres, entre l'orthographe grecque correcte et la tendance à user d'une orthographe simplifiée à laquelle l'alphabet cyrillique lui paraissait mieux correspondre.

b) La substitution de voyelles ou de consonnes grecques par d'autres d'une valeur phonétique égale, tel le cas des voyelles *ita*, *iota*, *ipsilon*, ou *omega* et *omicron*, ou encore dans l'écriture de la consonne sibilante *sigma*.

c) L'intercalation de signes-lettres moins connus, indéfinis, ou de la lettre grecque *hi*, dans le contenu de vocalises avec *a*, *e*, *i* ou *o*, dans le but évident d'un renforcement, disons d'une accentuation.

d) Très claire aussi l'intention manifeste du copiste d'écrire la consonne sibilante *s* tantôt avec sigma, tantôt avec la lettre cyrillique *c* qui, à l'origine, faisait partie de l'alphabet grec auquel, par la suite, l'alphabet cyrillique l'emprunta comme telle. Mais on peut tout de même signaler certain esprit de conséquence pour écrire *c* au lieu de *sigma* tant au début qu'à la fin d'un mot (f. 56/4), de même qu'avant une autre consonne (f. 34^v/2), sauf pour rendre le groupe consonantique *ct* qui, chaque fois, apparaît écrit ensemble (ff. 34/7, 56/3 etc.).

e) Les textes littéraires de dessous les neumes musicaux n'ont ni accents, ni esprits, ni signes diacritiques et ni des signes de ponctuation, en dehors du signe qui marque la fin du chant.

f) Il n'y a guère d'abréviations — comme dans les textes marginaux — et ni de lettres écrites au-dessus, sauf une exception à *y* signaler, à savoir celle que l'on remarque dans le cas de la conjonc-

tion *kai*, écrite correctement à l'incipit d'une phrase (f. 205), tandis que à l'intérieur du texte elle est rendue d'habitude par l'orthographe phonétique *ke* (ff. 18/9, 52^v/5, 56/7, 232/5, etc.), ou, sous forme abrégée, par le signe majuscule *S* (situation visible aussi dans le *Ms. I—26/I*, f. 32 bis/9, ou le *Lm. 258*, f. 194/4, etc.).

Le nom de l'auteur d'un chant n'est mentionné que pour les chants contenus dans les premières sections du manuscrit et chaque fois en grec, tracé à l'encre rouge et placé dans la plupart des cas au bas de la page où débute le chant respectif. Parfois, mais rarement, les noms sont écrits au milieu des pages (comme sur le f. 35) voire même à la partie supérieure de la page (ff. 56, 61). Certaines particularités sont à signaler aussi dans la manière d'écrire les noms des auteurs ; par exemple : en écriture abrégée, ou bien avec des lettres écrites au-dessus dans le cas des noms propres, ou encore l'emploi de la marque du génitif à la fin du nom, de même que la mention incomplète d'un nom, souvent par la seule indication de la qualité de l'auteur (« lampadarios », « diakonos », « maistor », etc.) ou seulement par son prénom (« Joannès », mais quel Joannès ?). En fin de compte toutes ces particularités se constituent en éléments caractéristiques des manuscrits musicaux de Putna.

Les noms des fêtes auxquelles correspondent les chants sont écrits en v. sl. eccl., à l'encre de couleur rouge et en bas de page. On y trouve 30 pareilles indications : deux pour les Chérubica spéciaux notés sur les ff. 108^v et 112) et vingt-huit pour les Stichères de la dernière section du recueil. Mais pour écrire ces noms le copiste se sert d'abréviations, de lettres surécrites, d'alphabets mélangés, de signes diacritiques, etc.

Les titres des chapitres sont rendus en majuscules : un en grec (f. 11), tracé sous un encadrement assez simple, un autre en v. sl. eccl. (f. 232), sous un encadrement plus richement orné et joliment coloré.

Toutes les particularités d'écriture que nous avons signalées comme présentes dans tous les manuscrits de Putna sont d'un intérêt remarquable tant pour les linguistes que pour les historiens de la littérature. Par elles, les premiers pourront déterminer certains éléments caractéristiques concernant la structure linguis-

tique du grec et du slavon utilisés dans les Pays Roumains aux XV^e—XVI^e siècles, alors que les seconds, à l'aide des manuscrits musicaux, pourront établir dans quelle mesure le vieux slavon d'Eglise était ou non prioritaire dans l'usage ecclésiastique orthodoxe roumain à la dite époque.

f) *Au lieu de conclusions, une récapitulation*

En concentrant toutes les données ci-avant présentées au sujet du *Ms. 816/S* nous avons pu établir une synthèse bibliographique de ce manuscrit :

1. Dénomination du recueil : *Anthologion*.
2. Copiste du recueil : Anonyme.
3. Date de la rédaction : 2^e ou 3^e quart du XVI^e siècle.
4. Lieu de la rédaction : le Monastère moldave de Putna.
5. Lieu de la conservation : Musée d'Archéologie et Histoire Ecclésiastique de Sofia (Bulgarie), cote n° 816.
6. Nombre des feuillets : 234 (= 468 pages).
7. Pages écrites : 466.
8. Pages demeurées en blanc : 2.
9. Titres : 100.
10. Nombre des chants : 162.
11. Chants pour Vêpres : 24.
12. Chants pour Orthros : 42.
13. Chants pour les trois formes liturgiques : 59.
14. Stichères, Tropaires, Hymni, etc. (pour Vêpres, Litie, Orthros et autres offices liturgiques) : 37.
15. Chants anagrammés : 19.
16. Chants conservés uniquement dans ce manuscrit : 3.
17. Chants qui se retrouvent aussi en d'autres recueils musicaux de Putna : 159.
18. Langues utilisées dans la rédaction des textes littéraires : 2 (le grec et le vieux slavon ecclésiastique — « Old Church Slavonic »).
19. Chants sur textes littéraires écrits en grec : 161 (466 p.).
20. Chants sur textes littéraires en vieux slavon ecclésiastique : 1 (2 p.).
21. Chants dont les auteurs ont pu être identifiés : 124.
22. Auteurs identifiés : 29.
23. Auteurs figurant nominalement dans le recueil : 23.

24. Auteurs identifiés à l'aide d'autres manuscrits de Putna : 6.

25. Annotations marginales de routine : Noms d'auteurs : 38 (écrits en grec); Auteurs désignés par la formule « tou aoutou » : 3; Auteurs désignés par la formule « palai » : 2; Noms de fêtes religieuses : 30 (écrits en vieux slavons ecclésiastique); Titres de chants : 2 (écrits en grec).

26. Le *Manuscrit 816/S* fait partie, sans aucun doute, de la grande famille des manuscrits musicaux du monastère moldave de Putna (Ecole musicale de Putna), en réunissant l'esprit, les caractéristiques structurales et le contenu propres à la littérature manuscrite musicale médiévale roumaine.

27. Compte tenu du fait que le texte littéraire des chants les plus importants utilisés dans la pratique des offices liturgiques est, dans ce manuscrit également, écrit en grec et non en vieux slavons eccl. il s'ensuit que le *Ms. 816/S* représente aussi un argument à l'appui de l'idée que dans les Pays Roumains, aux *XV^e–XVI^e* siècles, la langue prioritaire du culte était le grec. Et si quand même il s'agit de ne pas repousser l'hypothèse d'une dualité linguistique gréco-slavone dans la musique sacrée de ces pays, alors nous l'acceptons tout en précisant que cette dualité se manifestait par une évidente prépondérance du grec.

28. Etant donné que le psalte-copiste anonyme du *Ms. 816/S* y a également inclus des compositions musicales d'auteurs roumains (Evstatie le Protopsalte de Putna avec 10 chants et Domentien le Vlaque avec 1 chant) à côté du riche et varié répertoire d'œuvres dues aux grands compositeurs byzantins classiques, le manuscrit devient de la sorte, aujourd'hui, un important et utile instrument de recherche comparée du vieux chant byzantin en même temps qu'un témoignage incontestable — à l'usage de ceux qui voudront se référer au devenir historique de la musique byzantine — de l'évolution imprimée à travers siècles par les Roumains à cette musique si ancienne qu'ils ont assumée, en d'autres mots ce qu'ils en ont fait du chant byzantin et en quoi consiste leur apport.

29. Enfin, étant donné le contenu et la structure musicale et littéraire, mais aussi ses particularités manifestes, le *Ms. 816/S* présente de l'intérêt non seulement pour la culture roumaine mais encore pour celle de tous les pays de rite orthodoxe qui, dans leur pratique liturgique, ont utilisé le chant homophone byzantin.

30. Au lieu d'une table des matières, nous avons ajouté à notre présente étude un Index alphabétique des chants du *Ms. 816/S* où nous avons inséré quelques rubriques d'un intérêt immédiat de même que certaines sommaires annotations ⁶³.

LES CHANTS DU MANUSCRIT 816/S

N ^o	Incipit du texte des chants	Echos	Auteur	Folio	Annotations
0	1	2	3	4	5
1	Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος	2		68 ^V	
2	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	1	Raidestinos	72	Dans <i>M 1102</i> et <i>I</i> , l'auteur est noté sous la forme Derestinos
3	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	1		73 ^V	La mélodie est semblable à celle du f. 76.
4	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	2	Moschianos	77	D. Conomos attribue ce chant à Joachim Charsianite, domestikos de Serbie.
5	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	2	Moschianos	78 ^V	La mélodie est semblable à celle de <i>P/I</i> (f. 60 ^V) et à celle de <i>M 350</i> (f. 93).
6	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	3	Lampadarios	83 ^V	
7	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	4	Ioannes	87	
8	Ἀνεῖτε τὸν Κύριον	4	Lampadarios	86	Dans <i>S</i> , le début de ce Choinonicon manque; complété dans <i>P/I</i> (f. 32)...

0	1	2	3	4	5
9	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1 pl.	Koronēs	91	
10	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1 pl.	Phokas	92 ^V	Le chant se conserve seulement dans S.
11	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	nenano	Lampadarios	93 ^V	
12	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Stefan Serpina	97 ^V	
13	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Vlatēros	96	
14	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4 pl.	Manouēl [Argiropoulos]	98 ^V	Le texte du chant est double, le copiste ayant ajouté (en rouge) le texte du Choīnonikon du Mardi.
15	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4 pl.	Chrysaphes	100	
16	Ἀλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας οἰκονομῶν	4 pl.	Koukouzeles	137 ^V	Anagramme.
17	Ἀλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτιστὴν	nenano	Koukouzeles	181	Anagramme. Dans l'incipit du chant est écrite une apéchéma (<i>neanes</i>).
18	Ἀλλ' ὦ Παρθένε ἄχραντε	2 pl.	Koukouzeles	234	Anagramme. Le chant est interrompu. Pour la succession des feuillets, voir la « Composition des fascicules ».
19	Ἀμὴν	2		69	
20	Ἀμὴν	2		69	
21	Ἀναστάσεως ἡμέρα	1	Theodoulos	195 ^V	Le chant a circulé dans 9 mss. de Putna.
22	Ἀνοιξαντάρια (5 stichoī = 5 chants)	4 pl.		3–4 ^V	Seuls 5 stichoī sont conservés des « Anixandaires » : i, j, k, l, m.
23	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	1	Kladas	227	Manque le final du chant (voir la « Composition des fascicules »).
24	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	3 pl.	Koukouzeles	214 ^V	
25	Ἀπέστειλας ἡμῖν, Χριστέ	4	Evgenikos	201	Rien que dans S apparaît la martyrie de l'échos 1 ; dans 5 autres mss. est écrit l'échos 4.
26	Ἀσπυλε, ἀμόληντε	1 pl.	Koukouzeles	119 ^V	Anagramme.
27	Αὐτὴ γὰρ θρόνος χειρουβι- κός ἀνεδείχθη	4 pl.	Koukouzeles	141	Anagramme.
28	Αὕτη ἡ κλητὴ καὶ ἀγία ἡμέρα	1	Lampadarios	189	
29	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	nenano	Lampadarios	110 ^V	Le chant présente des similitudes mélodiques avec celui du f. 106 ^V . Dans S, le chant n'a pas de final.
30	Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν	4 pl.	Koukouzeles	135 ^V	Anagramme.
31	Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ	3 pl./1	Koukouzeles	127 ^V	Anagramme. Dans P/II (f. 101 bis), à côté de la martyrie de l'échos 3 pl. apparaît aussi celle de l'échos 1 : un « protovaris » plus rarement rencontré dans les mss. de Putna.
32	Δόξα...καὶ νῦν... Ἀγία σοῦ	2	Evstatie	35 ^V	

0	1	2	3	4	5
33	Δόξα... καὶ νῦν... Χριστὸν ἐνεδύσαστε	4	Evstatie	34 ^V	
34	Δοῦλοι Κύριον (41 stichoi = 41 chants)	1	Koukoumas Kornēlios Koukoumas	11–25 ^V 26–28 28–32 ^V	A cause de l'aliénation de quelques feuillets, le « Polyélée » (Ps. 134) est à présent incomplet. Kornēlios est mentionné comme auteur du stichos ii (ff. 26–28). Le f. 31 (une « Pasapnoarie » erronément introduite ici), ne fait pas partie du « Polyélée ».
35	Δύναμις, Ἁγιος ὁ θεὸς	2		33	Trisagion avec térérem.
36	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	1		76	La mélodie est semblable à celle du f. 73 ^V .
37	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	3	Gerasimos	81	
38	Ἐἰς μνημόσυνον αἰώνιον	3		82 ^V	
39	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	1 pl.	Phokas	90	Le chant est conservé seulement dans S.
40	Ἐν Συναίῳ τῷ ὅρει κατεῖδέν σε	3	Koukouzeles	217	
41	Ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη	4 pl.	Koronēs	70	
42	Εὐαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ	2 pl.	Lampadarios	148 ^V	
43	Καὶ σώσον ἀγαθὲ τὰς ψυχὰς ἡμῶν	2 pl.	Theodoulos	205	Anagramme.
44	Μακάριος ἀνὴρ (19 stichoi = 19 chants)	4 pl.		1–2 ^V 5–10 ^V	Pour la succession des feuillets, voir la « Composition des fascicules ». Dans l'incipit est dessiné un Encadrement joliment orné.
45	Μεγάλυνον ψυχὴ μου	1	Koukouzeles	133	
46	Νεάγιο. Δόξα... καὶ νῦν.. Ἁγιος ἀθάνατος	4 pl.		232	Dans la partie d'en-haut de la page est dessiné un encadrement joliment orné, en rouge, jaune et bleu; le titre en majuscules. Pour la succession des feuillets, voir la « Composition des fascicules ».
47	Νῦν αἱ δυνάμεις	2 pl.	Logginos	108 ^V	
48	Ὁ διδάσκαλος λέγει	2 pl.	Kladas	185	Anagramme.
49	Ὁθεν πρὸς αὐτὸν ὁ σωτὴρ	4	Koukouzeles	159 ^V	Anagramme.
50	Οἱ τὰ χερουβιμ	1	Chrysaphes	49 ^V	
51	Οἱ τὰ χερουβιμ	1	Evstatie	52	Le chant est précédé d'une apéchéma (neanes).
52	Οἱ τὰ χερουβιμ	2	Agallianos	42	Le chant est précédé d'une apéchéma (neanes). Le chant a circulé dans 10 mss. de Putna.
53	Οἱ τὰ χερουβιμ	3	Evstatie	45	Le chant a circulé dans 10 mss. de Putna.

0	1	2	3	4	5
54	Οἱ τὰ χερουβιμ	4	Anthimos	47 ^V	
55	Οἱ τὰ χερουβιμ	1 pl.	Evstatie	56	Le chant est précédé d'une apéchéma (<i>neanes</i>). A circulé dans 9 mss de Putna.
56	Οἱ τὰ χερουβιμ	1 pl.	Koronēs	36 ^V	Le chant est précédé d'une apéchéma (<i>aneanes</i>). Pour la succession des feuillets, voir la « Composition des fascicules ».
57	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	Agathon	39 ^V	Le chant est précédé d'une apéchéma (<i>aneanes</i>). Il a circulé dans 10 mss. de Putna.
58	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	Glykys	58	Le chant est précédé d'une apéchéma (<i>neanes</i>).
59	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	[„palai”] Damaskēnos	61	Le chant se répète au f. 65 ^V . Dans S, est mentionné comme auteur Damaskēnos ; dans P/I, « palai ».
60	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	„palai”	63 ^V	L'indication « palai » apparaît aussi dans P/I.
61	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	„tou legomenou” [„palai”] [Damaskēnos]	65 ^V	Avec certaines différences mélodiques, le chant est à proprement dire une répétition de celui du f. 61. Dans S apparaît l'indication « tou légoménou » ; dans P/I, « palai ».
62	Ὅσοι εἰς Χριστὸν	1 pl.	Evstatie	34 ^V	
63	Οὐρανοὶ ἔφριξαν γῇ ἐτρόμαξεν	1	Koukouzeles	168 ^V	Anagrammè. Pour la succession des feuillets, voir la « Composition des fascicules ».
64	Οὗτος γὰρ ἐκήρυξε	2	Koukouzeles	156	Anagramme.
65	Πᾶσα πνοή	1 pl.	Evstatie	31	Le S ne conserve que le final de ce chant ; complété, il se trouve dans M 350 (f. 33/67).
66	Πατέρα υἱόν	4 pl.	Moschianos	67 ^V	
67	Παῦλε, Παῦλε, στόμα Κυρίου	2		164	Pour la succession des feuillets, voir la « Composition des fascicules ».
68	Ποτήριον σωτηρίου	1	Radestinos	74 ^V	Dans I, le chant a un double texte, en langues différentes (grec et slavons).
69	Ποτήριον σωτηρίου	2	Gerasimos	81	
70	Ποτήριον σωτηρίου	3	Argiropoulos	84 ^V	
71	Ποτήριον σωτηρίου	4	Ampelokēpiōtēs	88 ^V	
72	Ποτήριον σωτηρίου	nenano	Lampadarios	95	
73	Ποτήριον σωτηρίου	nenano	Lampadarios	106 ^V	Y apparaissent quelques ressemblances mélodiques avec le Choïnonicon du f. 110 ^V .
74	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	Dometian Vlahu	103	Pour une recherche comparée, voir aussi I (f. 127), B 283 (f. 111), D (f. 24/19).
75	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	Radestinos	101 ^V	

0	1	2	3	4	5
76	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	„tou organiko”	105	Le chant a été écrit dans 9 mss. de Putna: <i>M 1102</i> (f. 119), <i>P/1</i> (f. 38), <i>Lm. 258</i> (f. 246), <i>Lz. 12</i> (f. 76) etc.
77	Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄντως θεοτόκον	1	Kladas	212	Mégalynaire (Hirmos callophonique).
78	Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄντως θεοτόκον	2 pl.		223 ^V	Le chant est conservé seulement dans <i>S</i> Mégalynaire (Hirmos callophonique).
79	Σὲ ὑμνοῦμεν	2		69 ^V	
80	Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ	4 pl.	Nikēphoros	112	Dans <i>S</i> se trouve la martyrie de l'échos 4 pl., tandis qu'en d'autres mss. apparaît celle de l'échos 1 pl. Ce chant a circulé dans 9 mss.
81	Σκέπασον ἡμᾶς	nenano		117	Anagramme. Il existe certaines différences mélodiques entre les 7 versions de ce chant.
82	Σῶμα Χριστοῦ	nenano		114	Le chant a circulé dans 9 mss. de Putna.
83	Σῶμα Χριστοῦ	4 pl.		115 ^V	Dans <i>S</i> , le final de ce chant manque (env. 2 rangs).
84	Τὴν ὄντως θεοτόκον	4 pl.	Koukouzeles	220 ^V	Hirmos callophonique.
85	Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ	3 pl.	Lampadarios	144	Le kondakion du 25 mars. Dans <i>S</i> , la martyrie est incertaine, l'encre étant détériorée.
86	Τίς λαλήσει τὰς δυναστείας σου, Χριστὲ	4 pl.	Lampadarios	198 ^V	
87	Τὸν σταυρόν σου	2	Evstatie	35	
88	Τόσοι εἰς Χριστόν	1 pl.	Evstatie	34	Sous les trois premiers rangs de neumes sont écrits deux rangs de texte.
89	Τοῦ δείπνου σου	1 pl.	Nikēphoros	111	Le chant n'a pas d'incipit à cause de l'aliénation d'un feuillet du corps du manuscrit (voir la « Composition des fascicules »).
90	Τοῦ μεγάλου βασιλέως	1	Koronēs	153	
91	Τοὺς κήρυκας, τοὺς ἱερούς	4 pl.		177 ^V	
92	Τῶν δαιμόνων ὠλεσας τὰς φάλαγγας	2 pl.	Koukouzeles	122 ^V	Anagramme.
93	Τῶν θλιβομένων τὸ συμπαθεῖς	2 pl.	Koukouzeles	125	Anagramme.
94	Φρούρισον πανένδοξε	nenano 2 pl.	Koukouzeles	117	Anagramme. Le chant n'a pas d'incipit à cause de l'aliénation d'un feuillet du corps du manuscrit.
95	φωτίζου ἡ νέα Ἱερουσαλήμ	1	Glykys	192	Le chant est également repris dans la seconde partie de l'Axion de Pâques.
96	Χαῖρε ἡ τῆς χάριτος πηγὴ	1	Ioannes	208	Hirmos callophonique.
97	Χαῖρε κεχαριτωμένη, Παρθένε	nenano	Koukouzeles	174 ^V	Anagramme. L'incipit du chant manque (voir la « Composition des fascicules »).

0	1	2	3	4	5
98	Χριστός ἀνέστη ἐκ νεκρῶν	2 pl.	Theodoulos	195	Le chant a circulé dans 9 mss. de Putna.
99	Ὡ βᾶθος πλούτου καὶ σοφίας	4 pl.	Koukouzeles	129 ^V	Anagramme.
100	Радшѣтесе прараднн	1 pl.	Evstatie	107 ^V	Le chant — sur texte slavon, mais écrit en caractères grecs — est attribué à Evstatie par D. Conomos (<i>op. cit.</i> , pp. 236—237). Le chant présente des ressemblances mélodiques avec P/I (f. 74 ^V) et M 350 (ff. 97 et 99 ^V).

¹ Le chiffre 816 représente le numéro de catalogue du manuscrit conservé au Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia (Bulgarie); la lettre S signifie son sigle, accordé par nous pour désigner la ville où il se trouve actuellement et que nous utilisons pour sa dénomination abrégée conventionnelle. (Voir aussi les Abréviations de notre note 63).

² R. Palikarova Verdeil, *La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes* (du IX^e au XIV^e siècle), Copenhague, Boston, Inc., 1953 (XII + 250 + XXII p.), Union Académique Internationale « Monumenta Musicae Byzantinae », Subsidia, editerunt Carsten Hoeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz, una cum Archimandrita Cryptaeferatae, Volumen III, publié en collaboration avec l'Institut Byzantin de Boston.

³ Voir la bibliographie de la musique byzantine ancienne en Roumanie, publiée dans : Titus Moisesescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985 (pp. 206—224).

⁴ R. Palikarova Verdeil cite ici l'article de A. I. Jacimirskij : *Manuscrise chirilice cu note și cu însemnări în criptogramă glagolitică*, paru dans l'ouvrage : « Six articles sur l'écriture slave et russe », Moscou, 1901 (et non 1902 comme l'indique R. Palikarova Verdeil). De cet article elle reproduit aussi les fac-similés de la p. 217. En échange, elle ne cite pas l'étude d'Emile Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883, beaucoup plus important et documenté dans le problème.

⁵ Titus Moisesescu, *Prolegomene bizantine...*, p. 28 et suiv.

⁶ Le *Synodik* du Tsar Boril est « un manuscrit slavon, document officiel écrit à l'occasion d'un synode contre les bogomiles, réuni le 11 février 1211 par le tsar Boril, manuscrit dont la Bibliothèque Nationale de Sofia possède une copie datée du XIV^e siècle : en quatre endroits du texte slavon il contient des chants à notation musicale où le texte et la musique sont grecs ». (Apud : R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, p. 213).

⁷ Le livre reproduit 4 lignes mélodiques du Ms. 350/M, f. 63 (141) : un Axion (à texte littéraire bilingue au-dessous des neumes musicaux), composé par Evstatie le Protopsalte de Putna. Pour les trois fac-similés que reproduit l'auteur, voir *Izvoare ale muzicii românești* « Sources de la musique roumaine », vol. V — Documenta — *Antologhionul lui Enstatie Protopsaltul Putnei*, édition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, București, Editura Muzicală, 1983, et *Izvoare ale muzicii românești*, vol. XIII — Transcripți — *Creața muzicală românească din seco-*

lele XV—XVI (Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica), par Titus Moisesescu et Marin Ionescu (ouvrage demeuré en manuscrit, Bucarest, 1989, conservé à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et Musicologues).

⁸ R. Palikarova Verdeil reproduit, ici, en fac-similé, f. 105 (233), du Ms. 350/M : « Gloire pour les Vêpres du Dimanche de l'Effrayant Jugement / — Quinquagésime — T.M. / qui ouvre le Temps du Carême, une création d'Evstatie le Protopsalte de Putna ». Au bas de ce fac-similé, en alphabet chiffré tarabérique, se trouve une annotation du Protopsalte : « Aici incep Kratimele' » / „Ici commencent les Kratimas ». Cette annotation est d'une importance extrême pour nous autres, Roumains, car en écrivant « Kratimele » (le pluriel du mot), Evstatie a donc utilisé le signe du pluriel absolument propre à la langue roumaine, c'est-à-dire l'article défini le placé à la fin du mot respectif. D'ailleurs, ce recueil d'Evstatie, rédigé en 1511, garde deux autres annotations de sa main où se trouve présent le même signe du pluriel concernant les mots « Aleluiaele » (f. 40) et « Filtele » (f. 140), les deux substantifs écrits en alphabets chiffrés (ps. gl. 1 et gr. key). A cause d'une faute d'impression, le fac-similé qui aurait dû être inclus ici est celui de la partie d'en bas de la page 217, alors que celui imprimé en haut sur cette page aurait dû l'être en bas (inversion des fac-similés).

⁹ R. Palikarova Verdeil cité, ici, en fac-similé, une page du Ms. L — f. 1 (M 350 — p. 305), un Hymnos callophonique, de Joannēs Kladas. Il n'y a pas de doute que ces 14 pages de la collection A. I. Jacimirskij font partie du Ms. 350/M (l'Anthologion d'Evstatie). Notre remarque de la note 8 concernant la faute d'impression est valable là aussi.

¹⁰ R. Palikarova Verdeil introduit ici une note de sous-sol où, avec beaucoup d'insouciance, en dépit d'une documentation si sommaire soit-elle, elle déclare catégoriquement : « Des moines bulgares réfugiés en Moldavie construisirent le Monastère Nijamecki (Monastirea Neamțului) en 1392 et, plus tard, le monastère Novo-Nijameckij (Noul Neamț — n.T.M.) en Bessarabie. Ces deux monastères reçurent l'héritage spirituel bulgare et continuèrent sa tradition littéraire et musicale ». Ces affirmations visiblement tendancieuses ont été adoptées aussi par d'autres chercheurs bulgares, lesquels ont persisté dans la prolifération des erreurs de R. Palikarova Verdeil. Il n'y a pas lieu de nous efforcer de rétablir la vérité dans cette question attendu qu'elle a été depuis longtemps éclaircie par maints historiens et archéologues roumains,

Notes

entre autres par Nicolae Iorga, *Mănăstirea Neamfului*, Vălenii de Munte, 1912, dans *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei* (Iași, 1974) où se trouve une historique et une description de ce monastère ainsi qu'une abondante bibliographie édifiante à ce sujet.

¹¹ R. Palikarova Verdeil cite à cet endroit l'ouvrage de A. I. Jacimirskij sur Grégoire Čamblak (St. Petersburg, 1904, p. 210).

¹² R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, p. 211.

¹³ R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală / Music in Medieval Moldavia*, București, 1985; Titus Moisescu — *Prolegomene bizantine*, *op. cit.*, p. 206 et suiv. (« Bibliographie de la musique byzantine ancienne en Roumanie »).

¹⁵ P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave...*, *op. cit.*, p. X—XIII.

¹⁶ Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1977 (« Primul fond al literaturii românilor » — p. 37 et suiv.).

¹⁷ R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, pp. 213—216. A notre avis, la définition d'un aspect aussi important que celui de la notation musicale exige l'analyse d'un nombre plus considérable de pages d'un recueil. Car, rien que dans les 4 pages (4 chants) de manuscrit du *Synodik du Tsar Boril* ne peut se trouver la totalité (ou la majorité) des signes spécifiques d'une notation : il se peut qu'en certaines autres pages le copiste ait utilisé aussi d'autres signes néobyzantins en dehors des huit que l'auteur mentionne comme argument chronologique. « Les autres signes — dit-elle — sont médiobyzantins », mais lesquels et où, nous demandons-nous. Car un examen, si attentif soit-il, de ces 4 pages seulement du *Synodik* ne dévoile rien d'autre sinon que les 4 chants qui s'y trouvent s'intègrent parfaitement dans le système de notation néobyzantin (ou koukouzélien) propre aux XIV^e—XVI^e siècles. Pour la sémiographie du *Synodik...*, voir aussi : Stoian Petrov et Christo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973, p. 156—169.

¹⁸ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*, *op. cit.*; D. E. Conomios, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea*, chez Anne E. Pennington, *op. cit.* pp. 221—267; Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, *op. cit.*; *Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei*, București, 1983, coll. « Izvoare ale muzicii românești », vol. V, Documenta, édition soignée par Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu.

¹⁹ Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883; R. Pava, *Cartea de cîntece a lui Evstatie de la Putna*, in : *Studii și materiale de istorie medie*, vol. V, București, Editura Academiei Române, 1962; *Antologhionul lui Evstatie...*, *op. cit.* pp. 498—503.

²⁰ Titus Moisescu, *Anciens manuscrits musicaux roumains* : « Le manuscrit B 283 » de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B 283/BAR), in : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, Bucarest, Tome XXV, 1988, pp. 75—93; Idem, *Prolegomene bizantine*, *op. cit.*, pp. 58—67.

²¹ P. P. Panaitescu, in : *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei Române*, vol. I (București, 1959), présente aussi ce manuscrit cité par A. I. Jacimirskij et R. Palikarova Verdeil. Il y est dit : Le Ms. sl. 65/BAR a 133 feuillets, ayant les dimensions de 325 × 215 mm, les titres et les initiales en rouge, 20 lignes par page, écriture semi-onciale, reliure ancienne en cuir et bois, écrit à Ismaïl par Eusebie Vaghin, en slavon ecclésiastique de rédaction médiorusse. Au f. 85^v est écrit un ample colophon dont nous repré-

duisons : « ... On a écrit cet abécédaire de chants en l'an 7336 (= 1828), janvier 9 ». (Suit en cryptogramme) : « Par le zèle et le travail de l'indigne servant de Dieu, le très-pêcheur Eusebie Vaghin ». Le manuscrit a trois parties : f. 1—48 — chants pour la divine Liturgie de celui entre les saints, notre père Jean Chrysostome, archevêque de Constantinople; f. 85^v — 132 — « La parole du Maître au disciple » (en haut) — « Manuel d'enseignement des notes musicales d'église en notation kriuki » — lequel à son tour renferme deux parties : a) f. 91^v — 109 — structures mélodiques des huit échoi; b) f. 109^v — 132 — formules mélodiques avec illustrations prises à divers chants dans les huit échoi. Au f. 128^v figure la formule mélodique dénommée dans ce manuscrit « Čamblačna » (Tsamblačna), dans le huitième échos, celle-là même à laquelle se réfère R. Palikarova Verdeil (aux paragr. 14 et 15). Une présentation du Ms. sl. 65/BAR a également été faite par Stella Sava in : *Die altrussischen Neumen-Handschriften in der Bibliothek der Rumänischen Akademie der Wissenschaften zu Bukarest*, paru in *Musik des Ostens*, N° 6/1971, Kassel, pp. 126—135, où se trouvent aussi reproduits, dans le contexte, deux fac-similés de ce manuscrit.

²² Dan Zamfirescu, Grigore Țamblac. *Legenda lui în cultura română*, in : *Manuscriptum*, București, n° 4, 1986; Archimandrite Ciprian Zaharia — *Iosif I Mușat, întîiul mare ierarh român*, Roman, 1987, pp. 167—183; Dan Simonescu — *Noi contribuții la istoria culturii române vechi*, in : « România literară », București, 8 septembrie 1988.

²³ Le chant est transcrit en notation linéaire (sur la portée) et publié par Grigore Panțiru dans l'étude : *Școala muzicală de la Putna — 1) Manuscrise muzicale neidentificate*; 2) *Un vechi imn despre Sfîntul Ioan cel Nou de la Suceava*, paru in : *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, pp. 29—67.

²⁴ Stepan Lazarov (Sofia—Bulgarie) — *A Few Pages from the History of Bulgarian Music* (« IV — Bulgarian Musical Education in the Fourteenth Century »), in : *Studies in Eastern Chant*, Volume III, Edited by Miloš Velimirović, London, 1973, pp. 98—111.

²⁵ P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave...*, *op. cit.*, pp. X—XII.

²⁶ Stoian Petrov et Christo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973. Nous précisons que toutes nos références aux textes que nous allons citer de cet ouvrage ont été extraites de la version anglaise de celui-ci.

²⁷ Pour cet ouvrage des musicologues bulgares, voir aussi : « Introducerea » (l'Introduction) de Gheorghe Ciobanu à *Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei (1511)*, *op. cit.*, pp. 9—88, ainsi que pp. 92—95.

²⁸ Stoian Petrov, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ Stoian Petrov, *op. cit.*, pp. 66—68.

³⁰ Titus Moisescu et Marin Ionescu, *Creația muzicală românească din secolele XV—XVI* — Transcripta, București, *Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români*, 1989 (en manuscrit).

³¹ Moldovița (1532), Sucevița (1584), Secu (1602), Dragomirna (1609).

³² Stoian Petrov, *op. cit.*, p. 82.

³³ Elle était aussi correctement signalée par George Breazul, in : *Învățămintul muzical în Principatele Românești. De la primele începuturi pînă la sfîșitul secolului XVIII*, publié in : *Anuarul Conservatorului de muzică și artă dramatică din București — 1941—1942* paru par les soins de Mihail Jora, București, sans auteur.

³⁴ Gheorghe Ciobanu, *Originea Canonului Stălpărilor alcătuit de dascălul Șarban*, în : *Mitropolia Olteniei*, Craiova, 1970, n^{os} 5—8.

³⁵ Filothe, sin Agăi Jipei, *Psaltichie rumânească*, București, 1713. — *Ms.-rom.* 61 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, ff. 19—22. Les huit hymni du Canon ont été transcrits par I. D. Petrescu et publiés dans son ouvrage *Etudes de paléographie musicale byzantine*, București, 1967, pp. 144—147.

³⁶ Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* (I), București, 1974, pp. 307—316.

³⁷ Christo Kodov, *op. cit.*, p. 170.

³⁸ Voir pour ce, l'ouvrage que nous citons à la note 30 *supra*.

³⁹ Christo-Kodov, *op. cit.*, p. 170, par. 8.

⁴⁰ Christo Kodov, *op. cit.*, p. 174, par. 3 (Voir *supra*, notre note 17).

⁴¹ On connaît jusqu'à ce jour deux manuscrits musicaux écrits par Evstatie : le *Ms. 350/M* (1511) et le *Ms. 1102/M* (1515), les deux étant aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de Musée d'Etat d'Histoire de Moscou. Mais, selon l'information fournie par Emil Kaluzniacki (voir l'*op. cit.*, mentionné *supra* à la note 19), celui-ci a trouvé en 1881, au Monastère de Putna, un « Hymnologue » comprenant 6 volumes dont deux ont déjà été identifiés ; il est possible par conséquent de voir apparaître à l'avenir encore d'autres manuscrits écrits par Evstatie au début du XVI^e siècle.

⁴² Christo Kodov, *op. cit.*, p. 180.

⁴³ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 102 et suiv.

⁴⁴ Christo Kodov, *op. cit.*, pp. 174–180.

⁴⁵ Idem, *op. cit.*, pp. 340—345 (avec 12 fac-similés du Ms. B 283).

⁴⁶ Titus Moisescu — *Anciens manuscrits musicaux roumains* : «*De Manuscrit B 283*» de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B 283|BAR) in : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, Bucarest, Tome XXV, 1988, pp. 75—94.

⁴⁷ Christo Kodov, *op. cit.*, pp. 346–350 (avec 3 fac-similés du Ms. 816/S).

⁴⁸ Bojidar Karastoianov, *Two Newly-Founded Music Sources in Slavonic for the Singing Practice during the 16-th Century*, in : *Bulgarian Musicology*, Sophie, 9, 1985, N° 2, Institute of Musicology, pp. 3–13.

⁴⁹ Titus Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine* : « L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna (M 1102) », in : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, Bucarest, Tome XXIII, 1986, pp. 59–73.

⁵⁰ Les xérocopies réalisées d'après le *Ms. 816/S* sont conservées à la Bibliothèque Nationale de Bucarest (l'ex-Bibliothèque Centrale d'Etat), section des « Manuscrits et Livre rare ».

⁵¹ Anne E. Pennington, *Music in Sixteenth-Century Moldavia*, in: *Oxford Slavonic Papers* (New Series), Volume VI, Oxford, 1978, pp. 64–83. Et, aussi, in: Anne E. Pennington, *Musica in Moldova Medievală / Music in Medieval Moldavia*, op. cit., pp. 58–99.

⁵² Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, in: *Studies in Eastern Chant*, Volume IV, edited by Miloš Velimirović, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y., 1979, pp. 112–133. Et, aussi, in: Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală / Music in Medieval Moldavia...*, pp. 10–57.

⁵³ Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, in: *Studies in Eastern Chant*, Volume IV, edited by Miloš Velimirovič, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y., 1979, pp. 116–117; Idem, in: Anne E. Pennington, *Muzica in Moldova Medie-*

vală / *Music in Medieval Moldavia*, Bucureşti, 1985, pp. 10–57; Adriana Şirli, *Însemnări şi copii după Ms. 816/S*, 1982 (conservées dans la Bibliothèque de Titus Moisesescu, Bucarest).

⁵⁴ Apud Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 116, recte pp. 20–21.

⁵⁵ Les chants qui entrent dans la composition des *Anixandaria*, *Makarios anēr* et *Polyeleios* et qui correspondent au nombre des stichs de chaque groupe à part, peuvent être calculés et enregistrés de deux manières : a) Conformément au nombre de titres (un stich — un chant), ce qui signifie : *Anixandaria* — 23 stichs = 23 chants (avec le refrain Allélouia), *Makarios anēr* — 19 stichs = 19 chants (avec le même refrain), *Polyeleios* — 43 stichs = 43 chants. Chaque stich représente un chant indépendant, autonome ; parmi eux, certains ont même acquis un assez ample développement mélodique (tels, par exemple, les stichs *i, m, o, p, t* des *Anixandaria*, ou *e, i, m, r, v, aa, cc, ee, ii* etc. du *Polyeleios*. b) Chaque groupe = un titre. Souvent, pour simplifier, lorsque les stichs ne sont pas présentés dans leur total déploiement, on considère chaque groupe comme un seul chant, ce qui veut dire qu'il s'agit de trois titres ou de trois grands groupes : les *Anixandaria*, le *Makarios anēr* et le *Polyeleios*. Dans cette situation, étant donné qu'un groupe = un titre — ainsi que nous venons de le dire ci-dessus —, cela signifie que nous avons affaire à trois titres qui concentrent 85 chants.

⁵⁶ Le numérotage des stichs des *Anixandaria*, du *Makarios anēr* et du *Polyeleīos* correspond au Ms. I-26/Iasi.

⁵⁷ *Tameion Anthologia*... Tomos Prōtos, Konstantinoupoli, 1824 (T.A.), pp. 3–32. Pour le stich α, voir Ms A₁/BCS (f. 13), Anthologion (XVII^e siècle), à la Bibliothèque Nationale de Bucarest (ex-Bibliothèque Centrale d'Etat), sous le n^o d'inv. 27.820.

⁵⁸ *Ms. 1—26/Iasi*: stichs *k, m, n, o, p, r, s*.

⁵⁹ Le nom de l'auteur, Kornēlios, a été identifié dans le Ms. A₁ (ms. cit.), f. 74^v.

⁶⁰ Probablement qu'entre les feuillets 116 et 117, c'est-à-dire dans le contenu des fascicules XIX—XX, le copiste aura noté encore quelques autres chants de la Liturgie (Chéroubica et Choinonica). Nous ne doutons pas de leur existence, initialement, mais les fascicules mentionnés étant aliénés, nous ne pouvons préciser leur contenu. Cette remarque est aussi valable pour la section suivante du manuscrit, le Sticheration, dont manquent les premiers chants qui ont dû être écrits sur au moins 12 feuillets des fascicules XX—XXI (aliénés) et que nous avons identifiés (par collationnement) en d'autres manuscrits de Putna, toujours dans le cadre du groupe des Stichères.

⁶¹ Le numéro de feuillet imprimé en caractères cursifs se rapporte au chant dont l'auteur a été identifié en certains autres manuscrits de Putna.

⁶² Le considérable nombre de chants dans le 1^{er} mode résulte des 41 stichs du *Polyeleïos*, alors que celui des chants du IV^e plagal est dû aux stichs du *Makarios anēr* et des *Anixandaria*.

⁶³ Ci-après, quelques Abréviations (avec leurs formulations explicites) utiles au déchiffrement des sigles des manuscrits musicaux cités dans notre présente étude :

A_1 = Manuscrit A_1 (n° inv. 27.820), «Anthologion» (XVII^e siècle) de la Bibliothèque Nationale de Bucarest (ex-Bibliothèque Centrale d'Etat).

B 283 = Manuscrit slavons n° 283 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest.

- B 284* = Manuscrit slavon n° 284 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest.
- BAR* = Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest.
- D* = Manuscrit n° 1886 de la Bibliothèque du Monastère de Dragomirna, dép. de Suceava, Roumanie.
- I* = Manuscrit grec n° I—26 de la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu» de Iași (*Ms. I—26/I*).
- L* = Manuscrit n° 13/3/16, collection Jacimirkij, de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences (B.A.N.) de Leningrad.
- Lm. 258* = Manuscrit n° 258 de la Bibliothèque du Monastère Leimonos de l'île de Lesbos, Grèce (connu également sous le nom de «Manuscrit de Dobrovăț »).
- M 350* = Manuscrit n° 350, fonds Sëukin, du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou. (Du contenu de ce recueil font aussi

- partie les 14 feuillets de Leningrad — *L*) (*Ms. 350/M*).
- M 1102* = Manuscrit n° 1102, collection Synodale, du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou (*Ms. 1102/M*).
- P* = Manuscrit n° 56/544/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Suceava, Roumanie.
- P/I* = Première partie du manuscrit n° 56/544/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Suceava, Roumanie : « Anthologion » — ff. 1—84^V.
- P/II* = Deuxième partie du manuscrit n° 56/544/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Suceava, Roumanie : « Sticherarion » — ff. 85—160^V.
- S* = Manuscrit n° 816 du Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia, Bulgarie (*Ms. 816/S*).
- T.A.* = Tomeion Anthlogia... Tomos Prōtos, Constantinople, 1824.

My paper focuses increasingly on an idea, namely that, among other things, traditional music works as an instrument and/or a sensitive expression of some man-oriented cognitive acts. This idea is perhaps something of a commonplace. But I think that, by expatiating upon and supporting it with a few cases (that turn into arguments for this very purpose) taken from Romanian peasant music, I may throw more light on some of its less obvious aspects. As a matter of fact, the way this idea is worded suggests that music may also be included in differently oriented cognitive acts. This is not my concern here, but I shall refer to it when related to my topic. I revert now to my main idea, which implicitly or explicitly puts forward the following terms:

- (1) Knowing subject (S);
- (2) Object of cognition (O);
- (3) Music invested with cognitive functions (M);
- (4) Knowledge acquired through music (K).

Cognitive acts result from the social and psychological interaction of these terms. The psychological mechanisms of the interaction are beyond my competence. This is why I shall be cautious enough to deal with them superficially and concentrate on the social ones. But before approaching them by means of the examples in the last section of this text, I shall take each and every term separately and examine it in relative isolation from the others.

To (1) and (2)

Indeed, the isolation cannot be but imperfect as the terms are either consubstantial (S and O) or inextricably connected (M and K). For instance, it is quite difficult — if not impossible — to sepa-

TRADITIONAL MUSIC IN MAN-ORIENTED COGNITIVE ACTS. SOME ROMANIAN CASES

Speranța Rădulescu

In memory of Professor John Blacking

rate and make a strictly independent examination of the knowing subject (S) and the object of cognition (O). Actually, both have the same referee, man, who knows himself, knows his fellow creatures and lets these fellow creatures know him, becomes S or O thanks to the various parts he plays in the various cognitive acts.

S and O as well can be an individual or a human group made up according to several criteria: age, sex, social status, profession, membership of the same rural community, compulsory, foreseeable or fortuitous coparticipation in an event implying music making. Both of them are either its producers or more or less active receivers. Their musical competence may vary¹. Finally, S and O have different capabilities of making music². Table 1 below groups and orders the virtual values of S and O:

In a certain cognitive act the "identity" of the main terms S and O is figured out by their positions in the four above-mentioned planes of the number (column I),

Table 1

I	II	III	IV
— individual — group	— making music — ordering music — attending music making	— high competence — medium competence — low competence	— professional musician — „amateur” musician — unable to make music

of the way and extent of involvement in music making (column II), of the competence (column III) and of the capability to perform (column IV) ³.

Man or the community pose as S or O not so much by virtue of his or its qualities (that can be homologated by Table 1), but rather under the pressure of a physical, psychological and social context, which directs him or it to some role or another. There are cases when the protagonists take the initiative in knowing or making themselves known through music. For instance, a professional musician feels it his duty to identify his listener and thus be able to satisfy his needs for music. The latter deliberately lets the former know him as he is interested in being conveniently served. Nevertheless, intentionality is not decisive for the roles played within the cognitive act. S may get some significant data about O without being aware of it, sometimes even against his own will. Most information acquired undeliberately is actually presented latently and formlessly in the subconscious of the knowing subject ⁴.

To avoid any efforts in thought, one might be tempted to identify S with the listener and O with the performer of music. In fact, appearances may induce one to place these terms on the same footing. Still, one and the same individual or group — irrespective of his or its being a musician or a consumer of music — can play both roles simultaneously or gradually. The clearest case refers to the man who sings or plays for himself, to the man who is S and also O of a particular cognitive act: self-knowledge. But things are usually more complex and more ambiguous. Let us have an example: S, the listener, comes to know O, the performer of music. At the same time, he lets S know him through the way he exteriorizes the feelings produced in him by what he heard, thus becoming O in his turn. Therefore, the listener is S from his vantage and O from the vantage of the performer. But music also makes him perceive himself keenly, creates for him an atmosphere favourable to introspection, gives him the opportunity to become the object of self-knowledge (O).

It follows that S and O are terms differing from each other in point of functionality only. One and the same individual

or group can be S and O either concurrently or successively. In consequence, the structure of the cognitive act must be enlarged by including a new term that gathers together the attributes of the first two terms: S/O, which will prove to be equally important.

S, O and S/O do not alter their contents depending on the other terms (M, K) of the cognitive act, but alter them depending on the people by whom they come to life and the context of their action. Therefore, they behave like autonomous variables.

To (3)

For reasons to be made clear later I shall adopt another strategy when presenting the next term, M. First I shall discuss its potential cognitive functions, namely:

- a. instrument or mediator of cognition;
- b. form of sensitive expression of cognition.

The former function (a.) materializes in two standard situations:

- a. I. S, the listener, acquires knowledge of O, the performer, by means of the music the latter one performs;
- a. II. S, the performer, gets to know his O, the listener, by watching his response to music.

The latter function (b.), expressing cognition sensitively, is discharged in two categories of situations:

- b. I. S, the performer, has previously come to know his O, the listener. By performing O's favorite music, he gives a sensitive form to his own knowledge;
- b. II. The performer and his listener, both of them as S/O, take part in a ceremonial act that makes the performance of a certain piece of music imperative. By performing or listening to it, neither of them learns something really new of the other: the performance "makes official" only a state of affairs previously known to everybody ⁵.

But as a rule, the cognitive functions of music are not discharged in isolation, they make up an indestructible couple. Here are three structures taken out of the infinite number of situations evincing their joint action:

- I. S/O knows and expresses himself through the music he performs for himself;

I'. S/O who introspects and also knows himself, allows S, the listener, to know him; and, from the opposite standpoint, I". S, the listener, finds out O, the performer, and comes to know himself simultaneously.

The synchronization of the cognitive functions of music results in complex, two-pronged acts, which aim at both partners at the same time. As a matter of fact, the cognitive functions are nothing else than the attributes assigned by S and O to music. Therefore, I think that the functional combination between M, as an instrument of cognition, and M, as the expression of cognition, reflects the fact that S and O may play the same roles, therefore the existence of S/O.

However, the liberty of S, O and S/O to direct a certain function or package of functions to M is limited. For M is transmitted by tradition together with a bunch of virtual functions people cannot afford to ignore or disregard. The functional register of a certain piece of music is more generous or more limited, it encourages or, on the contrary, controls the (deliberate or subconscious) options of those involved in the act of cognition through

music. Its range differs from one genre to another. The nonceremonial genres display a wide range of functional qualities that is supple and can be restructured and their components can be revaluated cognitively in the most varied ways. In exchange, the ritual genres have less numerous and precise functions. Therefore, the cognitive use of their components is kept under control to a large extent.

Let us illustrate by mentioning the case of the pre-eminently plurifunctional genre, the lyrical song. Below there is a table of its potential functions:

The cognitive function is a preamble and/or a complement of most of the other functions, especially of the functions falling within the category of communication and social integration (II A and B). The grounds of this statement will be revealed in the paragraphs devoted to K and to the interaction of all terms respectively.

The more extensive the virtual functional register of a genre, the more marked its openness to differently oriented cognitive acts and the less evident the capability of its components to compel S and O to use them with a certain cognitive mean-

Table 2

- I. On a psychological and intrapsychological plane
 - (1) function of emotional equilibration;
 - (2) function of remembering some events and emotional experiences;
 - (3) projective function;
 - (4) function of making up for one's being deprived of social life;
 - (5) exorcising function;
 - (6) ergonomic function;
- II. On a psychosocial and social plane
 - A. Functions of communication
 - (7) function of communicating a poetic text;
 - (8) fatic function;
 - (9) conative function;
 - (10) function of communicating and inducing emotional experiences;
 - (11) cognitive function;
 - B. Functions of social integration
 - (12) premarital function;
 - (13) distinctive function;
 - (14) function of affiliation;
 - (15) function of solidarization;
 - (16) function of individual assertion;
 - (17) function of marking events in the life of the community or of the individual;
 - (18) educational function;
 - (19) function of giving a rhythm to the daily and festival life of the village;
 - (20) function of a complement of social life;
 - (21) ritual function;
- III. On a cultural plane
 - (22) aesthetic function;
 - (23) entertaining function;
 - (24) function of preserving a spiritual treasure;
 - (25) function of a complement of dancing.

ing. The orientation of cognition becomes rather dependent on the context and the ways of making and receiving music.

Here one can distinguish first (i) the unassisted performance (for oneself) from (ii) assisted performance (for or in the presence of a listener). The first category (i) includes (i.a) the performances of the individual for himself and (i.b) of the group for itself. The more varied category of the assisted performance comprises (ii.c) the performance of the individual for another individual, (ii.d.) of the individual for the group, (ii.e.) of the group for the individual and, finally, (ii.f) of the group for another group. These six ways of making and receiving M actualize in multitude of unequivocal concrete cases. But there are situations which seem equally clear and are in fact distorted in a subtle manner by a number of other conjunctural data. Here is an example: a girl is singing for herself in the yard, a fact perfectly permissible by the norms of traditional singing. The prevailing cognitive function of the gesture is to express herself. Let us imagine that, in fact, the girl knows she will be heard by her lover, who is nearby, but she pretends to be alone to show off unimpededly, thus breaking (without any consequences) a rule of behaviour she should observe. But it is possible that the same girl should really think she is alone and her lover should catch her unawares singing. These two last situations are subject to dissimulation and accident respectively. But the expression in complete isolation is qualitatively different from the public expression that is censored, flattering, perhaps even fake.

However, irrespective of the ways it is produced and received, M usually discharges both cognitive functions: mediator and expression of cognition. Then why have I started to distinguish and present them systematically? For two reasons: first, because in every category of cases the functional dosage differs (one of functions rules over the other) and, second, because the content and quality of the knowledge conveyed are different. To make you believe me, I am going to describe two cases and suggest you should compare them.

The village girls, a group with a relatively stable membership that gathers together regularly sing at *șezătoare* (an evening social gathering of village people)

in front of the participating women and boys. By singing, the young girls assert themselves as a strong, solidary, distinct social group having certain rights (the one to sing in public included) they know how to use. One of the girls begins to sing by herself for the whole audience. To her M is a form of expression too, an expression of her belonging to the group, but also of her detachment from it, of her assertion as a personality. To the listeners M sets itself up for an instrument enabling them to know her under an aspect that had perhaps been unknown or hidden up to that time. I have no intention to go into details with these two cases as I have not yet discussed thoroughly the last term of the cognitive act, K, knowledge acquired through music.

To (4)

What can man learn of himself or of his fellow creature(s) through the music he performs or in the performance he is attending? What I have written so far has somewhat given an answer in an allusive and unsystematic manner. The knowledge I have referred or am going to refer to now is situated on three theoretically distinct planes, which actually interfere: ethnic, socio-cultural and psychological.

The knowledge of the first two planes enables S to spot out O ethnically and socially. It results from the corroboration of some signs to be found in M, which refer to M's belonging to a people, a cultural area, a rural community, an age, sex, professional or other kind of group. S, the listener, combines and interprets information. By reacting positively, negatively or neutrally⁶ to music, he reveals himself to a certain extent in the same relationships, he becomes S/O. As a matter of fact, the social location is not grounded only on the performance of one partner and the "answer" of the other, it is also grounded on the direct expression of O's musical preferences, by comments on certain performances, orders given to the musicians, selection of folk music records or cassettes, etc.

The ethnic, social and cultural location of O is undoubtedly achieved by other means too, for instance, by noticing his clothes, gestures, speech, etc. Actually, the information obtained through music is often redundant as compared to that

obtained by other means. What music can do is to polish and give it another colouring. Moreover, when signs of other nature miss for some reason, it entirely takes the identification upon itself. For instance, a person who unexpectedly hears a melody, but cannot see the performer begins immediately to "image" what he looks like.

As a whole, the ethnic, social and cultural knowledge conveyed or expressed by music is not quite accurate (the very rules of the traditional performance are rather labile and control its various sections unequally) and most part of it can be conveyed by more advantageous means.

But psychological knowledge finds music as a more adequate and even optimum way of expressing and transmitting it. Depending on its reference field, this knowledge is divided into :

- a. knowledge concerning the general psychic configuration of O ;
- b. knowledge revealing its psychic circumstantial configuration.

The former (a.) describes a human type in its balanced stated, endowed with a certain temperament, propensities, aspirations, emotional and volitional capabilities, etc. The latter (b.) describes the human type "on the move", when he has to act or response to stimuli of various qualities and intensities, to manifest himself through particular intellectual, volitional and especially emotional experiences. Both the former and the latter are indirectly conditioned — through education — by the ethnic and numerous social and cultural affiliations of O. Consequently, the ethnic, social and psychological identifications are intertwined, the last soundly relying on the first ones. Of course there are features that differentiate and oppose O to the categories to which he belongs, which make him unique. But even his individuality is appraised as related to a social system of reference.

The knowledge at the general and circumstantial psychological levels differs in penetrating power and precision. Someone who performs or actively attends a musical performance displays his basic psychic structure only roughly, but reveals himself with unequalled subtleness as regards his momentary psychic configuration. Through the feelings and experiences it induces in the listener and the performer, music achieves psychological syn-

theses of an irreducible cognitive value. Any attempt at transcoding himself to a more refined and profound knowledge. But the competent and sensitive listener has an equal chance to reveal himself. Therefore, O is known through M on the following planes :

- ethnic affiliation ;
- social (and implicitly cultural) affiliation
 - to a cultural area ;
 - to a rural community ;
 - to a social class ;
 - to an age and sex group ;
 - to a professional category, etc.
- as a human type
 - with a general psychic configuration ;
 - with a circumstantial psychic configuration.

Depending on the qualities of the protagonists involved in the cognitive act, on the musical genre and the way and context in which it is performed, the knowledge of some kind or other is more or less substantial, sometimes even missing entirely. It may happen, for instance, that a music should give very slight hints at the age of O and should give no clue as to his professional status. But the same music may show his possible ethnic, social and cultural origin as clearly as possible. The quantitative and qualitative relationship between the knowledge on one plane or another, of one kind or another is unique in every case.

The social and cultural knowledge, rather vague, rather moderate as regards exactness, is mainly the effect of the function of M as a cognitive instrument ; whereas psychological knowledge primarily derives from its function as a mode of expression.

As I was saying, knowledge is obtained either involuntarily or deliberately. The knowledge acquired unintentional remains as some mere rough signs stored in the subconscious of S, signs which, under favourable circumstances, come to the fore and get the form of real knowledge. For instance, in a village inhabited by Romanians only, nobody wonders whether a singer or player is a Romanian or not. But in a village inhabited by other nationalities too the ethnic origin is immediately established by the listeners. Here is another example : S assists at a musical performance and notices that both the

music and the performer are native, but does not pay any attention to this fact. If, on the contrary, music came from a geographically and ethnologically remote Romanian region, the same S would be surprised at the fact, which he would perceive on the spot and filter through his reason.

Pondering over these two and other similar examples, I have been surprised to find out that the factors stimulating the change of hints into knowledge are antinomical. Let us consider the first example again, which opposes two cases: the sign of the national origin dealt with indifferently and, respectively, interpreted unhesitatingly. In the first case the ethnic origin is an unimportant and passive concept in people's current thought. In the second one, the concept is active, people are accustomed to using it and do so when music too offers them an opportunity. In the next example, the sign pointing to the origin of O is overlooked in the first case and perceived unintentionally and changed into knowledge in the second. The promptness with which the sign is received and decoded is accounted for by the fact that current thought lacks some active knowledge that should be capable of attracting and putting it where it belongs immediately, unreflectively. It seems, therefore, that the conditions favouring the change of hints into knowledge are the full agreement to the common categories of thinking or, on the contrary, their unusual character.

After this short risky survey of psychology I am coming back to K to conclude that it behaves to the other terms of the cognitive act like a *strictly dependent variable*.

I have therefore examined the terms of the cognitive act in isolation or, when circumstances compelled me, in superficial correlation. Before examining their mechanisms of connection, here are a few generalizing remarks.

Most cognitive acts are two-pronged. Even in those seemingly sketchy ones the protagonists are S from their own stand and O from the stand of their partners. In the more complex cognitive processes either of them is simultaneously S and O (S/O) both from his own point of view and from the partner's.

When realizing the cognitive act they are involved in, people tend to regard themselves as knowing subjects, to perceive themselves, therefore, or lay more emphasis on that side of the process which flatters them in their opinion. To the non-involved observer the components of the complex cognitive act are equally important (the simple cognitive acts get balanced, both partners are S/O) or reveal unequal degrees of importance (one overwhelms the other, a protagonist is mainly S and the other one, O).

It is impossible to decide *a priori* which of them will preeminently play a part or another: each case taken separately establishes unforeseeable and, anyway, unrepeatable cognitive relationships. But the performer of M has an advantage from the very beginning as object of cognition.

The knowledge one gets or expresses through music differs in point of accuracy, finesse and specificity. The social and cultural knowledge, vague or — when music is ritual — clearer, but seldom accurate, frequently double the knowledge acquired through other codes and languages. The knowledge of a general psychological character corrects it, gives it additional shades of meaning and possibly makes up for it. And the knowledge referring to the momentary psychic configuration of O is irreducible, of excellent quality and subtleness, turned to best account and conveyed by music.

S, O and S/O are autonomous variables. M is a variable of limited autonomy. And K behaves to the other terms as a strictly dependent variable. But the fluctuations in the contents of all terms are anyway conditioned by numerous conjunctural factors too.

I have established a network of landmarks referring to the terms of the cognitive act, by means of which these terms can briefly be located and described. I shall now try to insert them in concrete cognitive acts, which I am going to analyse thoroughly to get to the core of their mechanisms. The cognitive acts I am referring to are either real or imagined. But you can fully trust the latter ones too: their "make-up" is grounded not only on my own experience, but also on the data supplied by a rich fund of information collected by Romanian folklorists for over 60 years.

Case I

A lad is standing alone on the commons at the end of the village, watching the cattle. As his job is quite an easy one, the young man finds out he is facing himself. Being a sensitive person and a fine musician, he starts singing a lyrical song with verse of alienation :

Mother, cry bitterly for me
As I was your handsome son;
Shed many tears for me
As I am no longer going to walk in
your yard;
I am no longer going to ask money
of you,
I am no longer going to the pub...

Is this music an instrument of self-knowledge? In fact, our hero has a clear enough picture of himself, knows his place in the village community, senses his own general psychic structure. He bears in mind all the events that marked his progress. He clearly remembers what has happened to him lately and, up to a certain point, he foresees what is going to become out of him in the near future (military service, marriage, children, death of parents, etc.). But it is quite unclear to him what is going on in his inner being, what the meaning of his intellectual, volitional and affective experience is. He is uneasy, but does not know what made him feel like that. The youth chooses a song he masters and loves best. By this instinctive option he clarifies his experience, giving a meaning to it. His just choosing a song of alienation (sung by the young men preparing to serve in the army) point out the kernel of his unspecific uneasiness: fear of the coming conscription, fear of the unknown. If he could detach from himself and look at his own self from the outside he would understand that the essential functions of his singing are the projective one and that of emotional equilibration, an equilibration based on the self-contemplation of the momentary psychic configuration.

But self-knowledge is mediated in its turn by the musical *expression*, which precedes and/or makes the counterpoint to it. This expression is quite complex, it simultaneously refers to the social status (deriving from the lad's belonging to the class of unmarried men) and the conjunctural psychic mood. As one can

see, the expression here is the reverse of the function of affiliation and emotional equilibration specific to singing.

Case 2

Case 2 has many common points with the preceding one. The same young man is singing the same song (this time other individuals are present) in the village street at night. The new cognitive act has two leading figures: the youth and the group of his friends. Consequently, S, O and S/O actualize in distinct persons and groups. At the same time M is issued and received in another context and by other methods.

The lad becomes prevailingly O. Thanks to his music his friends learn (or remember) that he is preparing to serve in the army and that his imminent alienation affects him⁷. By means of the same M the youth expresses himself socially and psychologically and also voices the opinion of all the members of the group in a similar situation.

The witnesses of his musical performance spontaneously divide into two groups having somewhat different reactions. Those of the same age, who are about to be conscripted, assist more actively at the making of a music concerning them directly. The others get involved in a more moderate way, voicing their understanding, solidarity and sympathy unequivocally, but also in a more detached way.

Therefore, both the lad and his companions are S/O. But the former preponderantly assumes the role of O. His music sensitively synthesizes psychological and social knowledge regarding him, but also the community microgroup he belongs to. From the vantage of the two categories of witnesses the same M is carrier of this knowledge.

Case 3

Case 3 is related to the previous two by the term M : music the song of alienation "Mother, cry bitterly for me" which, as we shall see, will alter its cognitive functions, its modes and context of performance and reception, will lead to knowledge of another kind, with different contents. In some rural communities it turns into a ceremonial conscription song sung solemnly in unison, by the group

of the future soldiers on their way to railway station, in the presence of their parents, sweethearts, relatives, friends and neighbours, who are seeing them off⁸.

All the participants in the ceremony have long been acquainted with the event that is occurring. Therefore music is not meant to inform them of it⁹. The singing together with the ritual weeping of the women in the procession solidarizes the whole village with the families that have to bear the separation and, at the same time, sanctions the change in the young men's social status. In other words, in order to fortify and validate, M publicly states an amount of previous common knowledge on a social and psychological plane. Its primordial cognitive function is to express. The performers and the witnesses are equally S/O. The former express themselves by singing, the latter by crying or by the collected attitude they compulsorily adopt. The collective emotional experience induced by the song prescribed by tradition is grief, the grief to abandon one's family for a time or to loose a member of the family and the village community. The different or even discordant individual experiences are repressed or, anyway, they cannot be inferred from the music.

Case 4

Case 4, typical of any peasant wedding, is chosen in such a way so that it should have nothing in common with the previous ones. In the unmarked moments of the nuptial ceremony (at the big table, for instance) the professional musicians hired by the bridegroom have to satisfy the guest's need for music. They cleverly find

out the social status of the guests as a whole and of every most important wedding guest taken separately, a fact which enables them to learn their musical preferences. The village people, for whom they played on other occasions too, are no problem to them. But the ceremony is also attended by relatives from other villages, other regions, perhaps even important people from town. Some of them make known their musical preferences by giving clear orders, therefore, they deliberately let the others know them. As for the other guests, the musicians consider them carefully, examine their clothes, speech, gestures, countenance, relations with the other wedding guests. To cut a long story short, they change them into the object of a complex ethnic, social and psychological location performed with all possible means. Then the musicians express their knowledge through the music they offer to them. When the music is received coldly or with dissatisfaction it means that their cognitive attempt has failed. But by successive corrections the musicians finally attain their aim: on the one hand, they are habilitated in this sense, on the other hand, the entire audience supports them unreservedly.

From the wedding guests' standpoint the village musician is the O of a cognition of a professional (technical agility, richness of repertoire, mastery of style, artistic sensitiveness), social (his status in the village community), ethnic and general psychological character (mobility, comprehension power, patience, personal charm, etc.). The instrument of this cognition is music first of all.

Notes

¹ But it is only people who know nothing of folk culture that can have no competence at all, for it is out of the question that a valid member of the village should be a total stranger to its music.

² It is perfectly possible that a member of the rural community should be completely incapable of making music, of being a performer.

³ The last three planes, marked here by a few items only, can actually include an endless number of subdivisions.

⁴ Even if this subconscious information cannot be named knowledge it is equally the result of a cognitive act.

⁵ But there are situations when ceremonial songs are carriers of really new knowledge. For instance,

someone hears a dirge in the yard and thus learns that one of the neighbours has died.

⁶ Indifference too is a significant sign.

⁷ At the beginning of this paper I suggested the fact that the cognitive acts through music are not exclusively man-oriented. I must mention now that they may also refer to social events (therefore, human interactions).

⁸ In Romanian music the border between ceremonial and non-ceremonial is not strictly observed. Under certain circumstances some pieces of music may pass from one category into another, leaving behind part of their functions, assuming new ones, changing the general importance of each of them.

⁹ It is not impossible that someone, who came back to the village after a long time, should hear the song and thus learn that young people are being enlisted in the army.

1. FROM SYSTEMS TO TRANS-SYSTEMS.

A NEW MODEL OF INTERPROCESS RELATIONS

THE COSMOPHONIC TRANS-SYSTEM

The improvement of the Man- Universe relationship, a framework for the communicational intercourse of man with himself, with nature and society, implies the explanation and the transformation of reality, based on an increased modelling capacity. Any model results from the tendency to define more accurately the observer's representations by a set of structural relationships. This involves a systemic point of view, according to which the partial aspects of reality are isolated and defined by ordered pairs of input-output functions.

The more accurate and more promptly provided its predictions are, the more efficient a model is. A quick prediction is facilitated by the simplicity of the model, which derives from a severe and pertinent selection of the essential ones among the continuous set of relationships which connect the system to the world and also from the transparency of the internal structural relationships of the model.

The accuracy of the short term predictions may be sometimes outweighed by the lack of reliability of the model, that is by its incapacity to provide long-term accurate predictions. The tendency to simplification and the unreliability it involves stem from the fact that the observer is restricted to an individual time horizon, possibly extended to several generations only. Such a dilution of the long term responsibility is commonly based on the acceptance of the eventuality of random interventions of an irreducible and implacable hazard source. The praxis shows up the dangers of such a position of limited responsibility, whether the man-society, or the man-nature, or the man-to-himself relation is concerned.

The process of improving a model in order to become more adequate for long-term predictions is severely limited in the framework of the systemic paradigm.

The radical improvement of the relevance of a model may be accomplished only by the observer's assuming an open

Dinu Petrescu, Adrian Mihalache

time-horizon which is commensurate and, thus, comparable to the time horizon of the reality to be modelled. Such an approach, referring actually to dialectics, implies the questioning of the assumptions and of the concepts the model is based on. This means becoming aware of the essential tension between the model and the representation, the former tending to the comprehensiveness of the latter, thus leading to the assumption of phenomenological features and to the transformation of the structure into an architecture.

The structural approach encompasses any system in a larger unity, thus inhibiting its self-organization capacity. Self-organization supposes transparent and flexible communication routes between systems and within a system as well. The internal communication routes are mostly of the feed-back type, so that the system appears to be its own referent. The prevalence of internal communications may lead to the close-up of the system. On the other hand, the development of the inter-system communications only integrates the system in a larger unity exposed, in its turn to closing and, consequently, to autonomy. It seems there is no end for it. At the limit, the entire universe seems a closed system under a structural approach, although open in our representation generated by the awareness of our finitude.

The trans-system is an architectural ensemble of systems which is maintained open by the awareness of the commensurability between the observer and the observed. The trans-system may be considered as an objectivation of the continuous self-organizing process by which the observer assumes the reality, and is assumed, in his turn, by the reality. Any

trans-system is turned into a system by an actional limitation, by instituting input-output sets and functional models. This may become dangerous only as far as the trans-systemic view is abandoned.

The fact that systemic architectures are maintained open by a trans-systemic approach assures the long-term reliability of the self-organizing process by a cybernetic control of the relationship between the self-stabilizing and self-development components of this very process.

Self-stabilization generates secondary effects of self-development and *vice-versa*. These secondary effects may become inhibiting for the process that generated them. By appropriate channelling of the secondary effects of a component, these may be turned into resources for the other component, so that self-stabilization be maintained *via* self-development and *vice-versa*. The autonomisation of the two components of the self-organizing process is the effect of inadequate transformation of secondary outputs into resources and may lead to the blocking of each of the two component processes by self-inhibition.

The complex self-organizing process implies the intervention of the human factor, which is responsible for directing resources and secondary effects. Since any human action is based on prediction, the time horizon is essential in elaborating either short-term strategies based on representations or long-term ones, based on models. As in the case of the components of the self-organizing process, an adequate balance should be kept between the model-based predictions and the representation-based ones. The virtual representational effects generated by modelling actions as well as the modelling effects which result from representations should be adequately channelled in order to prevent the blocking by autonomy of the two predictive strategies. However, the placement, for predictive purpose, in a time horizon, institutes the man-universe relationship as one between the observer and the observed.

The immediate effect of this type of intercourse is the predominance of short-term predictions. It is only by transgressing the observer-observed duality, by man's assuming the status of being observed by the whole universe (beings as well as things), that the balance could be restored. Each of the two human postures

(as an observer or as an observed one) implies such outputs which act as disturbances when improperly channelled in order to sustain the other posture. Man's responsibility is greater as it is not to be expected that the cosmic response should be directed by human priorities.

In order to face this increased responsibility, man, who developed the two forms of reasoning — the algorithmic and the heuristic one — should continuously maintain an optimal balance between these two, thus preventing the blocking which could occur, owing to the tendencies to autonomy of each form of reasoning, the result of improper channelling of the secondary effects. The optimal balance between heuristic and algorithmic reasoning, between man's situation as observer and his situation as observed, between self-stabilization and self-development, between actions and responses, between intra- and inter-system connections, is then the central problem of man. It cannot be solved, but by man's placing himself in a heurismic horizon (that is spacious, vast, large, from the Gr. εὐρύω — to enlarge) which implies man's assuming his mission as a watchman of his own permanent opening.

We thus propose a new model of inter-process relations, having as main operators the Actualization, the Compensation and the Transfer.

The sequential feature of the systemic approach on physical, biological, psychic or social processes tends to develop superstructures of the self-stabilization and of the self-development, which are meant to counteract the inhibition generated by unchannelled secondary effects or by the effort of transforming them into resources. It is inevitable, in the long run, that the system should close upon itself in an overall self-blocking.

The means to overcome such a condition might be the transgression of the cultural system of artefacts and the implication — by a more and more reliable communication — of the natural system (a stable one, in the long run), as a partner in the process of self-organization. Hence, the necessity, already recognized in certain fields of activity, of creating transcultural technologies and products, devised by a trans-systemic approach. This would involve genetics, informatics, biology, func-

tional electronics, together with specific disciplines of each domain.

The processes of actualization, compensation and transfer should be used in a new, trans-systemic way of considering their inter-relationships. These processes are now conceived and utilized either independently or in a sequential-type unity. The present state of the art, the development of computational techniques, point out that these processes act simultaneously, even if the action of one or another is not easily detectable. An insight into the depths of the material world shows that the actualization, the compensation and the transfer are present on all levels, including the inanimate ones. They are not isolated from one another, but they do form a unitary entity which is thoroughly active from the physical level to the eco-social one. Such being the case, it is important to devise (within the context of long-term strategies) an algorithm which should optimally proportion the amplitudes of these processes, a condition of permanent opening.

The model of the inter-process relations is thus the model of a trans-system directed towards action, with possible applications in various fields. It is a contribution capable to assure a long-term, harmonious development and it is included in the fundamental research which tends to connect itself to the top technologies of thought and action.

Such a contribution is possible only by a trans-systemic approach on the relations between man, culture and nature. This approach reveals the traditionally cultural delimitations and leads to the specification of the concept of trans-culture.

2. FROM CULTURE TO TRANS-CULTURE A HENOLOGIC VIEW

The term trans-culture usually refers to the communications between cultures. In our opinion, trans-culture is a larger set of communicational phenomena which strictly connects the personal, social and ecological domains, maintains them as open systems and optimizes their orientation towards self-organization (self-stabilization and self-development). The adaptation of this new meaning implies a uni-

fying point of view which, until a better term is provided, we call henological (from Gr. *ἐνοποιέω* — to unify). This point of view could bring forth a new science, henology. Beyond wholism, anthropologism and the recent anthropic view, which are dominated by a well-centered cognitive approach, henology offers the opportunity of an integrative, isotropic perspective, which adapts itself under the impact of the responses to the actions performed. As a result of the objectivation of the henological conception, the trans-culture makes a breakthrough towards the structural-phenomenological aspects of reality as well as to the profundities of the world, in the sense of the orthophysical model proposed by Mihai Drăgănescu ¹.

Any action which is initiated in the cultural area (philosophy, ideology, science, technics, art, sports) has, through an impetus of a global approach to reality, the capacity of transgressing the limits of this area and, consequently, of assuming a trans-cultural nature.

The culture emerges from the interaction of man with his environment and with the aggregate of his inner states and it shows, at any point of its extension, a tendency to autonomy, through the elusion of the very relationship which has generated it. And it is this tendency that brings forth the danger for culture to be its own referent, to become a closed system of models and representations, setting on an antagonism between culture and nature, with hardly controllable long-term effects, as shown by Solomon Marcus ².

Civilisation has already known in its history similar instants when, becoming aware of the effects the autonomy of culture may have, man made attempts to restore the unity between naturalness and culture. The cultures that survived, being aware of the danger of self-containment, have found the means to transgress their own limits, by making them relative and by overcoming the relativity itself. The history of civilisation has recorded attitudes against cultural purism and its sterilizing effects. Neither of these attitudes has ever recommended the return to naturalness — a factitious solution. Moreover, they pointed towards a conscious assumption of a

new horizon which could provide the perspective to overcome the situation.

As it is impossible to remain enclosed in naturalness and, on the other hand, taking into account the dangers of cultural delimitation, this new horizon seems consubstantial to any trans-cultural approach which, however, presumes a previous acculturation. This does not imply the self-sufficient map-drawing of the cultural field which is infinite, like certain bounded sets. The impact of this approach does not depend on the level of acculturation as the trans-cultural message may be initiated in any point of the infinite domain of culture, prone to the dangers of autonomy. The orientation in the trans-cultural horizon is not opposed to the cultural direction, moreover it improves the consistency of the approach and the reliability of the cultural production. The placement in this horizon gives the possibility to institute a heurismic state, which blends an expanding knowledge with an empathetic assumption of the world. It is then possible to act outwards in the careful way we act upon ourselves and to look inwards with the same scrutiny we use towards the world.

3. COSMOPHONY. THE COSMOPHONIC TRANS-SYSTEM

All these actions are performed at the intersection of internal and external stimuli, among which the sonorous ones are a main component of the man-cosmos relation. A more complex relation sound-man-cosmos is thus defined and its essence is consubstantiality.

The unmediated relationships cosmos-sound, cosmos-man, sound-man were supplemented, in the process of acculturation, by the mediated relationships of the man-sound-cosmos type, where every term may be the mediator. From the perplexity towards the association of sound with natural phenomena, to the unifying super-string theory, man lends to the cosmos-sound relation a high survival value. On the other hand, from the animistic and totemic conceptions, according to which strictly personal sound structures are associated with beings and things, to the present research on the impact of sound on all levels (animate as well as

inanimate), the whole evaluation of knowledge sustains the setting up of the sound as one of the essential mediators in the man-cosmos relationship. The cultural closure occulted by the mechanisms described above, the consubstantiality sound-cosmos, leading to alienated forms of the man-sound relationship. These are responsible for the production of sound in excess, a process based on the illusion of mastering the phenomena, which result in man's uncontrolled exposure to the effects (desirable or not) of sounds. Thus, the excessive manipulation of sound leads to the manipulation of man by his own product. An adequate channelling of this product to the end of self-organization may be achieved by the cosmophonic trans-system we designed together with our collaborators, physicist Mircea Mărgineanu and psychologist Valeriu Ghigeanu, a trans-system which is intended to stimulate the growth and development of the eco-bio-psycho-social human potentiality and of its capacities of manifestation.

In order to explain the functioning of the Cosmophonic Trans-system (CTS), we have to consider the personal (P), social (S), and ecological (E) systems, which are structured, in a simplified approach, on three levels each. The P-system includes the biological, psychological and psychosocial levels, the S-system the micro-groups, the groups and the macro-groups and the E-system the geoclimatic factors, the fields and the cultural ambience. The different levels of a system, as much as the systems themselves, may act predominantly in an asynchronous way and a mediated asynchronism may also be noticed inside a certain level of a system. The unmediated asynchronisms between different systems manifest themselves by the contradictions between the individual and society, respectively, between the society and the ecological ambience. Unmediated asynchronisms between the different levels of the same system are also noticeable, for instance between the biological and psychological levels of the P-system, or between the fields level and the geoclimatic factors level of the E-system. The mediated asynchronisms manifest themselves, for instance, in the P-system, by contradictions between the cellular sublevel and its supraordinate, the tissular one, both belonging to the biological level. The most conspicuous

effect of these asynchronisms is man's alienation with respect to his own naturalness. This phenomenon manifests itself in the P, S and E-systems and represents the result of the contradictions which hypertrophy certain faculties specific to each level and support their tendency to autonomy.

The relationships between the P, S and E-systems, together with the asynchronisms described above are of communicational nature which we consider to be essential in our henological approach.

The integration of the P, S and E systems by deepening the existing communicational connections and by supplementing them with new ones having the sound as carrier, offers the possibility of transcending the systemic limitations, in the larger context of the C.T.S. The functioning of the CTS is based on a new type of sound phenomena, called Transcultural Sound Phenomena (TSP). The social and economic development causes, on the average, an expansion of cultural sound phenomena (CSP) which may be either technological residuals, with effects intensively studied by Sergiu Mănescu and Constantin Ursoniu³, or artistic products. The action of CSP, in spite of its tendency towards structural accomplishment, does not necessarily lead to the self-organization of the P, S and E systems. Moreover, the reverse effects manifest themselves aggressively, especially as far as non-artistic sound phenomena are considered.

Man's belonging to the natural ambience explains the fact that his response to natural sound phenomena (NSP) is either indifferent or positive. The absence of negative effects makes the NSP fit to act as modulator in the relationship man (society) — sound phenomena, and to be employed in generating trans-cultural sound phenomena (TSP).

The domain of the methods of TSP generation extends from simple, almost mechanical procedures of mixing CSP and NSP, to the automated real-time synthesis of precisely those TSP capable to cause transformations in the direction of self-organization of the P, S and E systems. Between these limits, we find the method of NSP modelling through controllable sound sources and the general method of creating those TSP which trigger the manifestation of the positive archety-

pal engrams, encoded in the P, S, E systems.

The TSP's cannot be but methodologically isolated in the continuous space of the stimuli. The spontaneous association of TSP with other stimuli must be transformed into a controllable process in the cybernetic meaning given by Mihai Golu⁴. The control is provided by the means of stepwise orientation of the subjects' reflexes of selective centering towards those stimulative areas which are optimal for the functioning of the P and S systems, with benefic effects on the E system. One must develop, at the same time, the capacity to create new associations, since the effects of the global action of the stimuli becomes better known.

TSP's have an intensive and extensive impact which results in a re-synchronization between the systems, between the levels of a system and, also, inside each level. They also direct in a trans-systemic sense the ensemble of the P, S and E systems.

The implementation of the CTS is based on: the study of the holologic functioning of the brain, effected by K. H. Pribram and J. G. Roeder^{5,6}; the deciphering of the action mechanisms of certain neuro-modulators (cybernins), exposed by Mihail Coculescu⁷; the deciphering of the high intrication of the auditive channels in the central nervous system, a phenomenon analysed by C. Ursoniu⁸, A. Gabrielsson⁹, M. Clynes and N. Nettheim¹⁰ the study of the long-term effects of sound on human/society (taking into account the extension of the action domain from cytotoxicity to ecstasy), performed by C. Ursoniu¹¹ and C. Arseni, M. Golu, L. Dănăilă¹².

We also employ the methods and techniques for real time analysis and synthesis, developed by C. Burileanu¹³ and G. Stolojanu, V. Podaru, F. Cetina¹⁴, and the methods of controlled association of stimuli, described by D. Constantin¹⁵ and D. Steflea et al¹⁶.

The principles of the CTS are Actualization, Compensation and Transfer, in their broadest meaning, covering the substantial and the spiritual domains. These principles support the actions initiated in the operational domain of the categorical block Space-Time-Movement, interpreted in the context of the statistical laws of quantum theory.

The general criteria of action efficiency are — from our viewpoint — Creativeness and Participancy, which are characteristic to all systems (P, S, E) and system levels (from the biological on to the cultural ambience), set in a trans-systemic relation by the CTS.

The structurally-formal aspects of the trans-systemic ensemble P, S, E and CTS may be modelled using the concept of random automaton with utilities, developed by D. Farcaş¹⁷. According to this model, the P, S, E systems and the structural aspects of the CTS may be described as the interaction of the multiautomata associated with each system level and with the CTS structure.

The multiautomaton associated with a level acts upon its inner states and upon its ambiental states according to an internal model. This is an adaptive model, governed by a supra-ordinate teaching automaton, and it contains the probabilities of future actions, conditioned by the knowledge of present states and the state-prediction probabilities, conditioned by the actions undertaken. Such a multiautomaton is a hierarchical structure which subordinates a base-automaton to the other levels and systems and controls it by the teaching automaton, which acts upon the base-automaton internal model.

Conceived as modules of an open evolutive architecture, based on the consubstantiality between sound, man and cosmos, any component of the trans-system is its own environment and may be regarded as the environment of other components. The ensemble of the multiautomata associated with the P, S, E systems act upon their inner and outer states, according to the incorporated models, in order to transform the random fluctuation into factors of optimization of the self-organization processes. The structure of the CTS is also an ensemble of multiautomata, but their internal models, developed by conscious learning, have new characteristics with respect to those historically developed of the P, S and E systems.

Thus, the internal model of the CTS enables the adequate channelling of secondary effects yielded by the self-stabilization and self-development processes. This channelling is performed by an algorithm, developed under the stimulation of the CTS, which governs the actualization,

compensation and transfer processes in order to improve self-organization. Unlike the present adaptive automata, the trans-cultural model of the CTS has the property of generating such algorithms, a necessary condition for permanent opening. On the other hand, the internal model of the CTS is an ensemble of probabilities, similar to those which form the internal models of the P, S and E systems. This analogy points out the isomorphism of topological nature between the internal model of the CTS and those naturally developed of the P, S and E systems — a fact which asserts the trans-cultural essence of the CTS.

The environment of the CTS is composed of the states and the internal models of the P, S and E systems and of his own internal states as well. The trans-systemic integration of the P, S and E system in the texture generated by the CTS transforms the objectively existent connections into routes and means of actions. There are connections of the FEED-FORWARD type which direct the action of the CTS to the teaching automata that modify the internal models of the P, S and E systems, in order to improve their creativeness. There is also a FEED-BACK loop $P \rightarrow S \rightarrow P$ which acts to stimulate the participancy and there are the reverse connections $E \rightarrow CTS$ and $P \rightarrow CTS$. All these possibilities may be used in the three domains of action: stimulation, therapy and prophylaxy, delimited by the CTS objectives. These three components are conceived in their unity as self-organization processes capable of adequately channelling the secondary effects of self-stabilization and of self-development actions.

The approach we outlined above is different from the partial ones which used the sound in therapy, prophylaxy and stimulation. From the empirical musical-therapy, described by A. Athanasiu¹⁸, which should become, in our opinion, a sono-therapy, from the complex and costly actions to prevent sound pollution and its effects, from the usual sound stimulation of the Tafelmusik type, the tendency is to develop a global modulation of the sound ambience in order to increase and develop the eco-bio-psycho-social human potentiality and its capacities of manifestation. As a result of this tendency, the CTS uses TSP's for individual and

group therapy, prophylaxy and stimulation in a controlled alternation, based on the careful analysis of the subjects and of their environment. In most situations, the actions must be distributed along the usual 3×8 stages of the 24 hours day, but other stages could also be considered. The musical work, integrated in this vast therapeutical, prophylactical and stimulative process, transgresses the purely esthetical area and becomes an act of increased responsibility, as shown by C. Cezar¹⁹.

The utilities of the CTS, expressed by the global indices Creativeness and Participancy, actualize the following objectives: the continuous centering in the conscience field, by activating the archetypal structures, of the natural-human relationship, which tends to be forgotten; the activation at all levels of the inlaid structures and processes which have a positive operational effect; the activation of learning by un-learning processes; the consistent cybernetic control of the dynamic relationship between algorithmic and heuristic reasoning; the development of the discriminating ability through optimizing the implication-detachment relationships, in order to improve the reliability of communication with the inner and outer states; the transformation of the competitive relationships between systems and system levels into cooperative ones, in order to overcome the tendency to cultural autonomy and the asynchronisms it brings forth; the optimization of the struc-

tures of the future by stimulating the predictive abilities in a continuously expanding time-horizon; the stimulation of the empathetic processes, inside the individual, between the individuals and between the individuals and the E-system, such processes having a centripetal effect on reasonable options.

The design of the CTS implies a research activity which relies upon informatics, genetics and communication theory, and also upon traditional disciplines.

As the henologic point of view seems to become a paradigm of the nineties, the processes of communicational nature should be considered most attentively. Man is sapiens, faber, politicus, ludens, but also communicans, in his most intimate informational reality. The actualization of this fundamental aspect of human nature transforms our life into a training for efficient, transparent communication, with a favourable signal-to-noise ratio. Such a training could lead to a perpetual pax mundana, achievable hic et nunc.

The consubstantiality, trans-geographically expressed by the Romanian archaic verse "A song is all I am" as well as by the upanishadic "tat twam asi" — you are that too — lies in the common experience of the opening. It defines the trans-cultural man who is conscious while fully active, and active while fully conscious.

He is his own builder, in benefic concord with himself and the world.

¹ Drăgănescu M., *Ortofizica*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985, pp. 21–24, 29–37.

² Marcus S., *Invenție și descoperire*, Cartea Românească, București, 1989, pp. 70–91.

³ Ursoniu C., *Poluarea sunetului, Ghid de igienă*, Mănescu S., (ed.), Ed. Medicală, București, 1986, vol. III, p. 536.

⁴ Golu M., *Principiile psihologiei cibernetice*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, pp. 75–85.

⁵ Pribram K. H., *Brain Mechanism in Music*, in *Music, Mind and Brain*, Clynes, M., Ed. Plenum Press, New York, 1982, pp. 21–35.

⁶ Roeder J. G., *Physical and Neuropsychological Foundation of Music*, in *Music, Mind and Brain*, Clynes, M., Ed. Plenum Press, New York, 1982, pp. 38–41.

⁷ Coculescu M., *Neuroendocrinologie clinică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986, pp. 56–58, 187.

⁸ Ursoniu C., *op. cit.*, p. 606.

⁹ Gabrielsson A., *Rhythm in Music*, in *Rhythm in Psychological Linguistic and Musical Processes*, Evans, J. R. Clynes, M., Ed. Charles C. Thomas, Publisher, Springfield, Illinois, U.S.A., 1986, pp. 131–162.

¹⁰ Clynes M., Nettheim N., *The living Quality of Music*, in *Music, Mind and Brain*, Clynes, M., Plenum Press, New York, 1982, pp. 47–80.

¹¹ Ursoniu C., *op. cit.*, pp. 596, 637.

¹² Arseni C., Golu M., Dănilă L., *Psihoneurologie*, Ed. Academiei, București, 1983, pp. 128–136, 192.

¹³ Burileanu C., *Caracterizarea unui vocabular de cuvinte silabisile izolat vizind recunoașterea automată*, in *Analiza semnalului vocal*, Ed. Academiei, București, 1986, pp. 36–132.

¹⁴ Stolojanu G., Podaru V., Cetina, F., *Prelucrarea semnalului vocal*, Ed. Militară, 1984, pp. 104–246.

¹⁵ Constantin D., *Inteligența materiei*, Ed. Militară, București, 1981, pp. 74–116, 299–317.

¹⁶ Șteflea D. et al., *Cronobiologie și medicină*, Ed. Medicală, București, 1986.

¹⁷ Farcaș D. D., *Random Automata with Utilities* (in Romanian), Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987, pp. 86–89, 144.

¹⁸ Athanasiu A., *Medicină și muzică*, Ed. Medicală, București, 1986.

¹⁹ Cezar R., *Introducere în sonologie*, Ed. Muzicală, București, 1984.

La filmologie, ou ce qu'en version allemande a été nommé *Filmwissenschaft*, est une discipline toujours jeune (nous n'allons pas oser la définir comme une science justement parce que son objet et sa méthodologie sont encore confus); le terme — un hybride qui associe l'anglais *film* au grec *logos* — a été proposé à peine après la seconde guerre mondiale, en 1946, dans un *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* par Gilbert Cohen-Séat. « Les frontières de cette nouvelle discipline, qui dépassent même les prévisions de Cohen-Séat qui a lancé ce néologisme — écrit Alberto Menarini, un commentateur occasionnel — n'ont pas encore été bien tracées, mais elle embrasse tous les problèmes scientifiques, techniques, artistiques reliés au cinématographe, ayant de plus le souci de rapprocher la psychologie et la sociologie du cinématographe »¹. Il résulte de cette phrase une tendance et un besoin — modernes — de pluridisciplinarité, la suggestion d'une propension destinée à tracer le contour d'une synthèse plus complexe, exhaustive, qui accompagne la possible capacité de l'art du film d'exprimer, de représenter l'homme et le monde dans leur totalité. Si l'ambition d'une étude de ce genre est considérable, les fruits concrets des nombreuses recherches apparaissent moins importants. En conséquence, les chances d'une analyse « totalisante », capable d'intégrer une instrumentation variée de visions et de méthodes critiques, baissent. En nous adressant à notre littérature de spécialité, les chances se réduisent, la modestie des sources est manifeste. Il est à peu près impossible pour le chercheur carpato-danubiano-pon-tique de concrétiser l'offre de « chercher, tour à tour, les instruments les plus fonctionnels et pertinents, c'est-à-dire ceux qui s'adaptent le mieux à l'interprétation, avec un maximum d'approximation, d'un certain exemplaire d'œuvre d'art... Seule l'interaction des différents points de vue et de départ, critiques et techniques de travail respectives permet d'éclairer le produit artistique dans la plus grande proportion possible. En d'autres mots, l'œuvre d'art est réalisée à différents niveaux de contenu et de forme, elle est un message très compliqué, dans lequel s'est produit une unification, c'est-à-dire une organisation des plans de langage, de rythme, de

ESSAI SUR LE FILM LA LUMIÈRE PÂLE DE LA DOULEUR DE IULIAN MIHU

Florian Potra

significations connotées, de thèmes, d'idées; il en résulte la possibilité et la fécondité des différents types d'approcher l'œuvre... ainsi que leur convergence finale »².

Certes, il y a des « modes de faire la critique » de la page cinématographique, plus précisément du film « en tant qu'œuvre d'art », privilégiés par les chercheurs, par certains chercheurs. Par exemple, Ioan Lazăr, avec *Structuri filmice — o introduce în cinematograful românesc* (Structures filmiques — une introduction dans le cinématographe roumain) (Ed. Junimea, 1983) et, surtout, Dumitru Carabăţ, avec *De la cuvînt la imagine* (Du mot à l'image) (Ed. Meridiane, 1987) semblent définitivement gagnés à la cause de la critique sémiotique et leurs efforts mériteraient tous les éloges s'ils ne laissaient l'impression restrictive de confondre l'étude « des systèmes de signes » avec la critique absolue; or, pour devenir vraiment efficace, la sémiotique exige absolument son intégration par d'autres méthodologies, en partant de la méthodologie « historique » fondamentale et en continuant par celles « stylistique », « sociologique » ou « psycho-analytique », pour ne citer que les approches les plus connues. Dans le domaine de la critique littéraire il y a un pionnier dans la personne de Laurenţiu Ulici; par contre, la recherche filmologique ignore complètement la psychocritique. Loin de l'absolution nous en ressentons toutefois la nécessité,

soit-il même sur la ligne proposée par un Charles Mauron³, celle « psychocritique », utile avant tout à l'étude de la réelle ou supposée composante « onirique » du film.

Mais, ce n'est pas l'absence d'ouvrages d'une certaine envergure théorique, décrivant les différentes orientations critiques, que nous ressentons surtout; c'est, en premier lieu, l'absence d'ouvrages préparatoires : monographies, études « secteurielles », analyses stylistiques, etc., susceptibles d'offrir la base d'une solide documentation et le fondement de la critique historique. Un exemple peut être édifiant : dans le 14^e chapitre « Le moi créateur et le moi social » de l'œuvre citée, Charles Mauron considère la biographie de Van Gogh un cas exemplaire de rapport entre le moi social et le moi créateur : « Les seuls faits de rêver avec nécessité (c'est-à-dire d'imposer à la conscience un contact avec les couches profondes du psychisme), de produire des objets dont le prix de vente est imprévisible, rendent l'artiste en proie aux plus grands risques de la dépression psychique et de la pauvreté matérielle. Les circonstances font varier ces risques. Mais, ils sont dus à l'apparition même du moi créateur dans l'économie individuelle ». Il est aisé à Mauron de pénétrer dans ce rapport, justement parce qu'il dispose d'une vaste gamme d'instruments de travail qui lui permettent d'analyser, de l'intérieur des phénomènes, « les relations existant entre la vie et l'œuvre », même si ces dernières « ne sont jamais rationnelles » (*Vincent et Théo Van Gogh — une symbiose*, essai publié initialement dans « Instituut voor moderne Kunst », n° 1, Amsterdam, 1953).

Nous nous sommes proposé d'étudier du point de vue esthétique, de la valeur de l'œuvre, trois films roumains : *Lumina palidă a durerii* (La lumière pâle de la douleur) de Iulian Mișu, *Glissando*, de Mircea Daneliuc, *Noiembrie, ultimul bal* (Novembre, le dernier bal) de Dan Pița. Ces films datent de périodes variées : 1979, 1985, 1989 et surtout, ils appartiennent à des auteurs différents tant du point de vue *Urerlebnisse* que du point de vue *Bildungserlebnisse*, en tant qu'expérience origininaire (ou originale) et expérience culturelle. Mais, abstraction faite des chroniques publiées à l'occasion de la

première des films, où sont les biographies et les monographies dédiées à ces auteurs, les études introductives ? Comment pourrait-on définir des rapports du type voulu de « psychocritique » ? Le périmé *Dictionnaire cinématographique* (1974) nous informe, avec approximation, du lieu et de la date de naissance des réalisateurs ; mais, la filmologie ne peut et ne doit pas user des instruments de l'astrologie, elle ne manipule pas des horoscopes.

Parmi les « variables » avec lesquelles opère Mauron et, évidemment, non seulement lui et non seulement la « psychocritique » : a) le milieu et son histoire ; b) la personnalité de l'artiste et son histoire ; c) le langage et son histoire, quelles sont celles dont nous disposons plus aisément ? En tout cas, ce n'est pas la seconde, tellement nécessaire et à laquelle se rattachent, naturellement, d'autres activités : l'histoire des idées, l'histoire des structures sociales, l'histoire des sources, la stylistique etc. Le tableau de la carence des moyens de la recherche est complété par l'impossibilité du filmologue autochtone de se fier à la « re-lecture » des films à la visionneuse ou, du moins, sur vidéocassettes. Cette lecture n'intéresse pas uniquement « l'établissement du texte définitif », car en cinématographie c'est un problème relativement résolu (même si l'on n'exclue pas — tout comme le dévoile l'histoire du spectacle cinématographique — les manipulations ultérieures de la « copie standard » de la part des distributeurs), mais surtout l'essentielle étude des « variantes ». C'est une initiative qui, en cinématographie, se limite à l'étude des « doubles ». L'examen d'un double processus serait essentiel : d'une part, la vision comparée des « doubles », correspondant, en poésie, à l'examen d'une série de vers pris à part ou d'une série de stances ou d'un groupe de stances ; d'autre part, l'analyse de l'option durant l'acte du montage, par excellence créateur, lorsque le cinéaste doit choisir entre plusieurs « variantes » et fixer la seule définitive. En d'autres mots, il s'agit tant de la « morphologie » de la partie que de la « valeur expressive de la syntaxe » cinématographique (ces termes sont naturellement utilisés de manière métaphorique, car nous ne sommes pas du côté d'une grammaire normative du film). L'importance et l'efficacité de ce genre d'analyse comparée des « doubles » ont

été récemment démontrées brillamment par *Charlot inconnu*, le « documentaire » télévisé, monté des bouts de pellicule non utilisés des différents *shorts* de Chaplin. Car, quoique le film ne soit pas, usuellement, comparé à la sculpture — même s'il a été parfois considéré comme appartenant aux arts plastiques, aux arts figuratifs —, la célèbre boutade de Michelangelo, selon laquelle une statue est aussi cette partie du marbre écartée par l'artiste, garde sa validité pour le cinématographe aussi, tout comme pour tout autre art.

Or, il nous est très difficile de faire appel à la méthodologie diverse, pluraliste, tout en étant parfaitement convaincus, théoriquement, de son importance, justement parce que les moyens et les instruments « matériels » manquent. Bon gré, mal gré, nous sommes contraints à nous limiter aux « comptes rendus » et aux chroniques, à notre propre mémoire (tellement discutable) et, très rarement, aux rares études de synthèse et finalement pas du tout à la visionneuse et même aux réductives vidéocassettes. Ce n'est pas là une justification, ni une invocation à des circonstances atténuantes ou à une *captatio benevolentiae*, mais seulement une lucide compréhension de la précarité des sources et des moyens auxquels est contraint d'en appeler le chercheur filmologue lorsqu'il tente de se lancer à l'exercice de son activité spécifique. De toute façon, il s'agit d'une activité et d'une mission que les décennies (éventuellement les siècles) futures contempleront avec une certaine indulgence de la hauteur de leur dotation technique, toutefois avec l'émotion que provoque le « primitivisme » candide des pionniers. Ainsi, reste à voir si les affirmations d'un Jean Renoir, par exemple, trouveront leur correspondant dans la recherche filmologique : selon lui, le film aurait été supérieur du point de vue artistique justement à ses débuts lorsque tout devait être cherché, trouvé ou résolu sur le plateau (pas en laboratoire, etc.), en l'absence des moyens techniques raffinés et sophistiqués de nos jours et de demain. Vraisemblablement, non ; mais il est clair que les qualités d'intention, de pénétration analytique, la sensibilité stylistique dans l'acception de Blaga seront mises en relief.

La finalité de notre recherche — comme il résulte du titre — est esthétique, visant les valeurs d'un lieu d'expression particulier qui est le film. Ceci signifie une nécessaire concentration de l'attention sur la « forme », en rapport avec les problèmes du « contenu » ; à un point de vue de ce genre, nous avons la parfaite conscience que la dichotomie contenu—forme a prioritairement une importance méthodologique et que nous privilégions le contenu uniquement parce qu'il peut être raconté, résumé de manière rationnelle et cohérente, contrairement à la forme qui ne peut être résumée ou racontée car, s'il en était autrement, — Burckhardt nous l'apprend — l'œuvre d'art (peinture, sculpture, architecture, etc., et le film ajoutons-nous) ne devrait plus être réalisée (les mots étant suffisants à cet effet). Néanmoins, il est impossible de procéder directement de l'analyse stylistique. Rudolf Arnheim le confirme : « ...ce qui compte maintenant c'est une analyse idéologique de certains faits économiques, politiques que l'on peut extraire des films produits. En américain cela s'appelle „analyse du contenu” et c'est une sorte de science qui relève les faits présentés par un film, par un radio-drame, etc., et qui tente d'expliquer les idées exprimées.... L'idéologie est donc à présent prépondérante par rapport au fait artistique.... L'analyse des idées est toujours essentielle ; nous la réalisons pour tous les produits de l'histoire et de l'art et il n'y a pas d'exception pour les produits du cinématographe réalisés aujourd'hui ». Mais, cette prééminence ne signifie pas exclusivité ; au contraire, la forme, l'*expression* artistique (terme préférable car englobant, en les amalgamant, les deux composantes : forme et contenu) ferme le cercle de l'analyse menant, en dernière instance, au contenu (fondu dans la forme). Dans ce sens, nous comptons sur l'autorité d'Eisenstein, qui affirmait fermement que la forme est idéologie et qu'elle sera toujours idéologie réelle, ce qui lie harmonieusement l'esthétique et l'idéologie.

Nous acceptons ainsi le caractère circulaire de l'intervention critique qui, en partant d'une analyse du contenu, passe par l'analyse stylistique pour accoster finalement au rivage de l'idéologie, mais une idéologie fondue, comprise dans la forme, l'unique immortelle. Dans notre

étude des films des trois réalisateurs — les plus importants du cinématographe national — nous commencerons justement par invoquer « l'analyse du contenu », c'est-à-dire de l'idéologie de chaque film à part (et de celle de son auteur, bien entendu). Le contenu — on le sait — n'est pas le « sujet » du film, il n'est pas le *story* ; c'est le thème, dans le sens pudovkinien, l'idée générale ou centrale, le message (*message* — accepté même par les exégètes de Hollywood). Par conséquent, nous n'allons pas résumer « l'action », l'intrigue, la trame des films — que nous trouvons d'ailleurs dans le « Bulletin informatif Films nouveaux » ; nous allons procéder directement à l'analyse des idées principales et des sentiments proposés par le scénariste en une structure « littéraire » et adoptés, partiellement ou totalement, par le metteur en scène dans la structure du film. Il résulte clairement d'un article (« Magazine estival ») de la revue *Cinema* (1984) que le scénariste George Macovescu a pensé une proposition autobiographique, évoquant la vie d'un village de Buzău, avant et pendant la guerre de 1916–1918, sur le fond duquel se découpent une suite de figures surtout féminines, diverses, depuis la mère-institutrice Florența à la veuve de feu Duran, Marița, depuis la vieille Ana à la « belle du village » Lina. « Lorsque j'ai écrit le rôle de l'institutrice du film *La lumière pâle de la douleur*, j'ai pensé à ma mère et aux événements d'antan », écrit l'homme de lettres-scénariste, qui continue avec le portrait de Marița : « Dans le village de mon enfance, vivait en ces années une femme jeune, vigoureuse et belle, qui avait été accablée par le malheur avant même d'atteindre l'âge de trente ans ; à peine de retour de la guerre, son mari était mort en laissant derrière lui trois enfants et une foule de gros soucis. Le lopin de la colline Ruptura devait être labouré, mais elle n'avait pas de bœufs pour les atteler à la charrue ; elle n'avait qu'une pauvre vache maigre, dont l'échine était devenue saillante à la fin de l'hiver et qui était la risée des enfants lorsqu'elle traversait la rue du village. La pauvre femme a versé toutes les larmes amères de son cœur meurtri au souvenir de son mari, mais les tracasseries l'accablaient et la terre devait être labourée et semencée. Un jour on a appris dans le village qu'un événement inouï se passait sur la colline Ruptura. Plusieurs femmes et

enfants s'y sont précipités. Et qu'est-ce qu'ils ont vu ? La femme s'était attelée aux côtés de la vache et égratignait la terre. L'aîné des enfants tenait les manchettes et, de temps en temps, cinglait la vache et sa mère. La femme n'existait plus dans la jeune et belle paysanne. Il n'y avait plus que l'animal attelé à la charrue aux côtés de la vache. C'est à cette femme et à cette ancienne histoire que j'ai pensé lorsque j'ai écrit la séquence du labour du film *La lumière pâle de la douleur*. Enfin, le portrait de Lina : « Lina — personnage du même film — a réellement existé... c'était la belle du village. Souple et élancée, aux longues jambes fines, le visage blanc aux yeux noirs et vifs, le petit nez retroussé, la marche balancée fière et hautaine, les cheveux longs blonds comme les blés jusqu'à la taille, tantôt flottant au vent, tantôt enfouis dans un fichu, Lina avançait dans la rue traquée par le regard ardent des jeunes hommes. Elle savait qu'elle était belle. Elle savait que tous la désiraient. Le soir, à la rentrée des champs elle balançait ses hanches comme si elle venait de commencer sa journée de travail, la bêche sur l'épaule et chantant à tue tête. Cette jeune fille a existé, elle est restée figée dans ma mémoire vue à travers l'enfant que je fus. Mais, le personnage du film, malgré son drame, est le résultat d'une agglomération de traits observés chez d'autres paysannes et d'histoires ayant été enregistrées dans un village de montagne de Moldavie, que j'ai apprises plus tard. Le moine du film, celui qui aime Lina, a vécu dans mon village mais c'était un homme loyal qui n'attendait pas à la pudeur des jeunes filles et des belles veuves. Le personnage est apparu sous cette forme parce que la dramaturgie de l'épisode exigeait, imposait même un caractère de ce genre. Et pourtant, c'est à la belle jeune fille de mon enfance que j'ai pensé en écrivant le rôle de Lina du film *La lumière pâle de la douleur* ».

Le scénario de G. Macovescu comprenait ces personnages et situations intégrés naturellement dans un ensemble plus vaste et nécessairement d'une coloration plus diverse. Du point de vue de la mentalité cinématographique, du mode de penser le film, je crois qu'il convient de manifester notre perplexité vis-à-vis de l'affirmation : « la dramaturgie de l'épisode exigeait, imposait même un caractère de ce genre ».

C'est-à-dire qu'une certaine articulation (double articulation), grammaticale, une certaine construction de la phrase filmique « exigeait », « imposait », en quelque sorte mécaniquement, du dehors, une solution psychologique, conflictuelle, non pas la vie même créée ou, si l'on préfère, recréée ? Bien au contraire, nous pensons que justement le moment de vie — qui n'est pas la même chose que la « dramaturgie » d'un épisode —, le processus de genèse du nouveau personnage (les modifications du contenu conduisant également à des modifications de la forme) ont « imposé » de l'intérieur, des profondeurs « mythiques », des zones abyssales de la conscience du créateur d'art, une configuration précise de la situation filmique à l'exclusion de toute autre.

Le scénario de Macovescu est totalement fondu dans le film de Iulian Mihu, dont la condition d'artiste commence exactement par l'attitude de « ne pas laisser intact le scénario » préalable, ce qu'on nomme « la phase écrite ». En d'autres mots, les éléments de la construction du film, le « matériau cinématographique » — selon l'expression de Pudovkin, existent dans le scénario dans un état plus ou moins « brut » et dans une « structure qui tend vers une autre structure » (Pasolini) : mais, celui qui les a transposés en œuvre filmique en leur donnant la « forme » finie et, en même temps, le souffle de la vie, est le metteur en scène, le cinéaste, le réalisateur. Dans ce sens, comme nous allons tenter d'en faire la démonstration, *La lumière pâle de la douleur* est un film de ou par Iulian Mihu, bien que bâti avec les matériaux de la mémoire de G. Macovescu — matériaux évidemment « adoptés », devenus « propres » à la fantaisie/imagination du réalisateur. Et puisque tant la structure que la forme du film appartiennent à Iulian Mihu en même temps que le style, dans l'acception de Lucian Blaga, « la présence hégémonique d'un style est d'autant plus difficile à établir que la sphère est plus large. La mise en relief d'une unité stylistique suppose, outre la prise de distance, un effort de proportionner le détail par rapport à l'entier, les détails entre eux et non moins l'envol jusqu'à une vision synthétique »⁴. La formulation de Blaga rappelle, d'ailleurs, aussi indirectement que ce soit, le concept de « nombre d'or » :

le rapport entre la partie la plus grande du film (en peinture, du tableau, de la toile) et la moindre est égal au rapport entre l'ensemble du film et la partie la plus grande. Certes, avec l'amendement suggéré par Victor Ernest Mašek : « ... la proportion du nombre d'or est, comme tout canon, une norme ambivalente : ce qui s'y conforme a des qualités frappantes de régularité et d'harmonie, tandis que ce qui s'en éloigne acquiert, en échange, de frappantes qualités de pathétisme et d'expressivité. La dimension de cet écart n'est pas déterminée par des lois, mais par la sensibilité de l'artiste, par l'époque et le lieu où elle a une valeur du point de vue esthétique »⁵.

Ce n'est pas par hasard que j'ai invoqué ces relations : Iulian Mihu est un cinéaste capable d'enjamber le seuil de l'art et, s'il est difficile d'établir la mesure dans laquelle il « applique » le nombre d'or (ou la section d'or ou la « proportion divine », comme Eisenstein dans le *Cuirassé Potiomkin*), il est certain que le metteur en scène de *La lumière pâle de la douleur* n'est à aucun moment redevenu ni à la littérature, ni au théâtre et le film est presque entièrement *cinématographe*, c'est-à-dire qu'il participe à « l'effort de créer un langage purement cinématographique »⁶, toutes proportions gardées, bien entendu. Afin d'argumenter nos assertions, à part notre propre capacité de remémoration, nous disposons du découpage du metteur en scène ayant servi au tournage : des moyens modestes, sans doute, et qui ne garantissent pas l'exactitude des reconstitutions et, par conséquent, la rigueur des jugements. Ces maigres moyens permettent toutefois du moins une première approche du relief du film choisi, tant sur l'horizontale qu'en profil altimétrique, sur la verticale.

En quoi consiste la « cinématographicité » de l'expression de Iulian Mihu ? Ou bien, en d'autres mots, le « spécifique » du style de Mihu au dedans du « spécifique filmique » (notion que de nombreux chercheurs considèrent périmée ; nous l'utilisons ici dans la quadrature d'une facilité méthodique) ? On peut dire que Mihu a dépassé l'ancienne vision sur la spécificité de l'art du film, considérée réduite au champ d'une visualité pure et assimilant énergiquement la dimension sonore, verbale d'un art profondément audiovisuel.

Tout comme pour Pasolini, théoricien de la « merveilleuse occasion de poésie orale » offerte par le film parlé, pour Miha aussi le film est une « biunité audiovisuelle », dans laquelle le « visuel » et l'« auditif » se partagent en égale mesure la force expressive. De surplus, le metteur en scène accorde dans *La lumière pâle de la douleur* un large espace à la composante sonore, tellement large que, reposant sur l'apport du compositeur-interprète Dorin Liviu Zaharia — « cimenté » dans cette pratique par l'épisode « Fefelega » de la *Noce de pierre* —, il imprime à toute la narration une allure de ballade (parlée/chantée). Mais pas exactement dans la direction de l'intuition de Victor Iliu, ce cinéaste pionnier qui considérait les ballades populaires comme un « modèle éblouissant de composition de rythmes et de cadences parfaitement articulés dans son unité »⁷ : c'est-à-dire non seulement à une fonction de commentaire, d'« accompagnement » ou d'illustration, mais ballade en tant que structure empruntée, spatio-temporelle, construction rythmique du film même. Chez Miha, la « ballade » maintient un rôle d'« accompagnement » et de « censure » même à un moment donné, de rideau sonore entre deux parties de la narration, plus près de la déclaration de principe de Miha, qui considère que *La lumière pâle de la douleur* appartient « à mes films inspirés directement de la réalité, plus rapprochés du documentaire et qui font moins appel à la fiction : *La vie ne pardonne pas*, *Histoire sentimentale* ». Au fond, l'ample séquence où l'appareil enregistre le panorama du paysage de Buzău aux rythmes du chant de Dorin Liviu Zaharia semble un documentaire agrémenté d'une illustration musicale harmonisée (mais non pas un tout filmique structuré sur un module « balladesque »). Dans une articulée « chronique de l'image », Cristina Corciovescu affirme : « Si le temps a une dimension subjective prononcée, la caractéristique de l'espace est l'objectivité. L'appareil prend de la distance comme un observateur non impliqué dans l'action, en filmant le plus souvent tantôt en un léger plongeon, tantôt des plans généraux, d'ensemble et moyens, à peu près fixes (peu et rares prises panoramiques) »⁸. Le jugement est valable en grandes lignes, mais il ne peut être absolutisé, il ne peut couvrir toute l'expressivité du film. En

premier lieu, il s'agit d'une liaison, en principe, indissoluble entre l'espace et la durée ; en second lieu, en développant la proposition antérieure, il ne faut pas absolument recourir à Bahtin et à son « chronotop » (forgé spécialement pour l'étude des « genres »), le film de Miha n'a pas l'intention d'entrer dans un genre (c'est une œuvre libre et autonome) pour démontrer l'osmose continue temps/espace, qui, selon les vues d'Elie Faure, constitue un argument de valeur dans l'élaboration du chapitre « Introduction à la mystique du cinématographe », où l'on peut lire : « Le cinématographe, une architecture en mouvement, parvient pour la première fois dans l'histoire à susciter des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace par l'intermédiaire de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps »⁹. Le cinématographe rend vraiment le temps une dimension de l'espace et c'est justement dans cet esprit qu'Henri Agel cite Mircea Eliade dans *Le Sacré et le Profane*, quant à « l'institution d'un endroit » sacré de l'art : « L'expérience de l'espace sacré rend possible la fondation du monde ; là où le sacré se manifeste dans l'espace, le réel se dévoile. Le monde prend naissance » ; et Agel ajoute triomphant : « Existe-t-il une critique qui repousse cette formule à titre de définition du cinématographe ? »¹⁰ Si telles sont les choses, il est difficile d'établir et de mesurer quoi et combien est subjectif de « l'espace » d'un film et quoi et combien du « temps » de celui-ci. Surtout qu'Agel a recours à la parallèle architecture—film en raison de l'importante étude de Henri Van Lier, considérée capitale, *Les arts et l'espace*, dont il rappelle « la pulsion lente, large, fervente de l'architrave romaine »¹¹ ; comme il aurait été beau si Iulian Miha avait révélé le charme paisible de la solive de la maison paysanne de chez nous ! (Rares sont les cinéastes ayant de pareilles préoccupations ; peut-être Iliu chez nous et dans le cinématographe étranger Jancsó Miklos, un ethnographe de formation universitaire.) Une solive qui non seulement « habite » un espace, mais qui scande également en un temps qui lui est propre, particulier, appartenant bien sûr à l'éternité née au village, selon l'opinion de Blaga.

Sans doute, l'intérêt de Miha est moindre vis-à-vis de la « *societas rerum* », vis-à-vis des « choses » plus ou moins carac-

téristiques d'une civilisation (rurale); en échange, son intérêt est plus fort vis-à-vis de la « *societas hominum* », vis-à-vis des hommes du périmètre de la même civilisation. Mais, nous nous devons de remarquer, que ce soit entre paranthèses, que le réalisateur est tout de même attentif aux « choses », mais prioritairement dans la colonne sonore : « le bêlement des moutons, le beuglement du bétail, l'aboiment des chiens, la cloche de l'hermitage, des bruits où pénètrent des sons étrangers, tels le grincement d'une charpente dans le voisinage, le sifflement du train qui mènera les hommes à la guerre et que prendra finalement Ionică aussi, le seul « rescapé » de cet univers damné et qui condamne à l'inertie... », selon la notation d'Eva Sirbu dans sa chronique de *La lumière pâle de la douleur*¹². Cette même chronique nous permet de pénétrer le noyau de la narration de Mihiu, son « thème », c'est-à-dire l'analyse du contenu. « Le héros principal n'est pas *quelqu'un*, mais *quelque chose*. Et ce quelque chose est la vie de l'univers choisi, avec ses lois immuables qui appartiennent à la nature et y sont fermement attachées ». Cette observation est importante parce qu'elle souligne une option typique de Iulian Mihiu. Notre metteur en scène préfère le héros collectif au héros individuel, traditionnellement typique du roman du 19^e siècle; en effet, il n'y a pas de protagonistes et d'antagonistes dans *La lumière pâle de la douleur*; il n'y a qu'une collectivité que le cinéaste tente d'analyser plus ou moins globalement, il est vrai, dans un moment de crise, de danger même, comme la guerre. En même temps, cette aspiration vers la totalité se traduit, naturellement, dans l'association d'un nombre aussi grand que possible d'éléments constitutifs du moment socio-historique : le village et, à ses côtés, l'exploitation (primitive) d'extraction du pétrole, donc des (petits) paysans fermiers et des paysans prolétariés; au milieu de ceux-ci les « intellectuels » du village : l'institutrice et l'institutrice, le prêtre, les moines, l'administrateur de l'exploitation pétrolière, le meunier, auxquels s'ajoute, en un portrait *sui generis*, « l'occupant » allemand; envers celui-ci, Mihiu manifeste moins une attitude de haine et d'intolérance a priori, mais plutôt une de supériorité, d'ironie, de persiflage, plus annihilante peut-être que la rancœur (comme

c'était le cas du soldat ennemi — lui aussi allemand — dans *Alexandra și infernul* (Alexandra et l'enfer). On pourrait affirmer que ce mode de voir et de sentir la guerre et ses antagonismes cache l'une des « métaphores obsédantes » de Iulian Mihiu, qui apparaissent déjà dans *Viața nu iartă* (La vie ne pardonne pas) (1959), film réalisé avec la collaboration de Manole Marcus.

D'une part, le renoncement au personnage (romanesque) traditionnel attire inévitablement aussi le renoncement ou le renvoi du *story* traditionnel de type hollywoodien et, d'autre part, l'option pour une structure narrative libre, qui — sans annuler « la loi » de la cause et de l'effet et sans s'appuyer exclusivement sur « l'onde de probabilité » (par laquelle un certain événement se produit parce qu'il y a statistiquement la probabilité qu'il se produise et, par conséquent, l'action de l'auteur est d'en faciliter la réalisation) — permet à l'auteur une certaine désinvolture d'ordre diégétique, analytique, psycho-sociologique. Mihiu ne cherche pas des homologies entre ses « caractères » (ou ses « types ») et les héros sociaux; il n'entreprend pas une critique sociologique du monde visité. Sur le fil de la « ballade » mentionné, il coupe partiellement les noyaux historiques (sans les détruire donc totalement) et emprunte à l'ensemble une allure de conte, c'est-à-dire exactement celle du supergenre contemporain dans lequel se déversent tous les genres traditionnels (hollywoodiens) du cinématographe¹³.

Tout ceci implique, naturellement, un mode inédit de raconter, de construire le conte filmique. Ce mode se caractérise, se définit par un certain « ritardando » d'empreinte homérique; à savoir une sorte d'attente à certains moments, accompagnée du retour au noyau initial de la narration. L'aspect, essentiel d'ailleurs, en est saisi aussi par Eva Sirbu : « ... l'absence de la hâte est le signe sous lequel respire ce film, composé de situations que la caméra tient longtemps sous son œil comme sous une loupe, états des gens, états du paysage, en usant de peu de répliques fonctionnelles et de silences qui complètent le sens... »¹⁴. L'observation est exacte et renvoie à la conclusion que *La lumière pâle de la douleur* est considéré comme un film exceptionnel dans l'histoire du cinématographe roumain. Et nous aurions pu, peut-être, prononcer le mot « chef-d'œuvre » si, séduit par la liberté

de sa propre formule narrative, l'auteur n'avait pas perdu — au-delà de la légèreté, l'exactitude et de la visualité de son œuvre — un peu de la densité, de la consistance auxquelles la phase écrite du scénario, considéré comme un simple prétexte, lui aurait permis l'accès. Même la multiplicité, c'est-à-dire l'effort de lier autant que possible « le tout au tout », apparaît en quelque sorte raréfiée, relativement fragile. Mais, comme il arrive le plus souvent, dans le cas de *La lumière pâle de la douleur* aussi, la limite fondamentale est celle de la connaissance et, implicitement, de maîtrise absolue du matériau cinématographique, précisément du monde étudié et exprimé. Eva Sirbu pense à une opération de forage dans la profondeur de la vie patriarcale (sic !), dans « la profondeur des relations humaines dictées par elle » mais, selon notre opinion, ce forage est loin d'être profond. Il nous rappelle un épisode représentatif — l'un des plus significatifs — du film : la séquence du labour où nous voyons la veuve Marița attelée à la charrue dont le soc coupe un « sillon maigre et mince ». Cette séquence est presque anthologique, comme si elle s'était laissée attendre dans le paysage cinématographique national. Après les célèbres « séquences du labour » des films *Mitrea Cocor* (applaudie au Festival de Karlovy Vary en 1952) et *Comoara din Vadul Vechi* (Le trésor de Vadul Vechi) réalisés par Victor Iliu, la séquence de *La lumière pâle de la douleur* complète une homogène trinité expressive.

Même si, jusqu'à un certain point, le film semble avoir un foyer central d'attraction-irradiation — l'école misérable et la famille tout aussi misérable de l'instituteur Nicolae Paramon —, bientôt les points archimédiques se dispersent et s'arrêtent tantôt au pseudo-drame de la femme qui tarde à mourir (là aussi, Mihiu est un destructeur de mythes), tantôt au moine démoniaque et à sa passion charnelle pour Lina « la belle du village », tantôt au meunier ou à la scène du labour, tantôt au soldat allemand cruel, etc. Ces « passages » — opérés le plus souvent par des coupures brusques et de longues attentes — débilite en une certaine mesure la densité de l'œuvre en faveur de sa multiplicité. Et bien que *La lumière pâle de la douleur* établisse son statut artistique sur le montage en premier lieu, peut-être qu'en

utilisant une autre structure apte de tenir compte des « métaphores obsédantes » — nous employons de manière conventionnelle ce terme psychocritique — du metteur en scène, le film aurait mis des accents plus vigoureux, plus consistants et, en même temps, un peu plus d'ordre dans ses « motifs » principaux.

Nous pensons que — sans absolutiser l'intégrité de l'offre du metteur en scène — la confession de George Macovescu est indicative et pas du tout occasionnelle dès le titre : « C'est à elles que j'ai pensé lorsque j'ai écrit *La lumière pâle de la douleur* » A qui ? Aux trois figures féminines évoquées avec insistance : l'institutrice, Marița, Lina ? Viendrait s'y ajouter cet alter ego du scénariste qui est le fils aîné de l'institutrice — Ionică — de pair avec — la seule licence que l'antimystique et l'antimythique Iulian Mihiu accorde au pathétique — Olga, la fillette à chevelure abondante et aux longues jambes fines sortant d'une robe de calicot, que le metteur en scène-auteur décrit en découpage. En fait, le front de tous est atteint — en diverses modulations — par la lumière de la douleur, plus pâle ou plus intense. Une réorganisation du film, reposant sur les « colonnes » de ces quatre figures féminines perçues de l'angle subjectif de l'enfant Ionică qui a le don de deviner, de savoir toujours l'heure exacte, de contrôler le temps, aurait conduit, pensons-nous, à un film plus beau, plus dense. Le personnage-métaphore — un raisonneur en fait — de l'enfant aurait scandé le rythme du film, aussi variable qu'il soit, en le motivant, car nous n'avons pas souvent rencontré dans nos pellicules une idée si heureuse : un enfant qui connaisse, à tout moment de la journée et de la nuit, l'heure exacte, une virtuelle horloge (ou clepsydre) de l'écoulement du temps (filmique) ! Sur le collier des minutes comptées en son for intérieur par ce frêle, candide mais lucide observateur, les événements du film auraient été insérés d'une manière plus organique et plus expressive, d'autant plus qu'ils sont tous, à la rigueur, le fruit de l'expérience originaire (originale) du personnage et du flux de sa mémoire. Commencant par l'arrivée au village de la famille Paramon, à laquelle appartient Ionică, et terminé par le départ de l'enfant qui prend le train pour la ville, le film aurait été enclenché entre

ces deux repères comme une suite d'épisodes existentiels significatifs d'une conscience à peine issue, en une sorte de réplique — à un autre âge, bien sûr, mais pas moins efficace — à *Vitelloni* de Fellini, une réplique en clé élégiaque, sous le signe de la douleur humaine, avec une même conclusion : le départ libérateur, sauveur, à un double mouvement, tout comme chez Fellini. Dans le final de *Vitelloni*, le jeune Moraldo monte dans le train et coupe nettement le cordon ombilical qui l'attache au passé, il fonce vers la « conquête » de la capitale, après avoir bavardé avec un enfant qui rentre à pied à la ville ; dans *La lumière pâle de la douleur*, c'est un enfant qui part tandis qu'au village revient l'adulte Lina, peut-être le personnage frappé par la plus impitoyable douleur. Parmi les « boulevardiers » de Fellini, abandonnés par Moraldo, rien n'a changé et ne changera jamais ; mais à Lina, défigurée par le couteau de la jalousie de Fane, Ionică ouvre un rayon d'espoir tandis que le train démarre : « Je vais m'y établir, j'aurai de l'argent et tu iras voir un médecin à Buzău et tu seras guerrière. Tu comprends, tu ne peux pas rester ainsi. Je prendrai soin de toi ! » Final ouvert, partagé entre une perspective optimiste et une autre de stagnation ? Il est difficile d'en décider et il ne faut pas décider, car « Lina, sur le quai, cherche à comprendre quelque chose, mais elle n'est plus la fille d'antan, à ce qu'il paraît. Elle a une expression perdue, les yeux trop grands et trop fixes commencent à sourire maintenant, lorsqu'il ne faudrait pas. Elle recule... tandis que la caméra fait un saut sur l'axe (le quinzième si j'ai bien compté ; c'est là un procédé préféré de l'auteur — n.n.) dans un plan plus large. La fille continue à reculer vers le champ et c'est à peine maintenant qu'on se rend compte que c'est une belle matinée de printemps et que derrière cet être inconscient la vie s'écoule normalement, la nature est toujours au renouveau, les oiseaux, on les entendra encore longtemps ; et l'appareil continuera à se retirer lentement et la musique de fond couvre les bruits des champs et des collines qui disparaissent à l'horizon. Fin ». Comme on constate, l'individu ne présente plus d'importance pour le metteur en scène, son final « écologique », a un souffle optimiste sans attacher de l'attention aux exploitations pétrolières qui deviendront

plus nombreuses, sans doute, et pollueront implacablement non seulement « la musique de fond » de la nature.

L'analyse d'un film ne saurait, certes, se transformer en une proposition pour un autre film. Soyons précis : nous n'avons pas voulu suggérer ici un « autre » film ; bien au contraire : le même film « autrement » structuré, quoiqu'il soit vrai que tout changement d'organisation esthétique (forme) constitue également un changement du contenu. Mais, au delà des apparences, nous avons saisi un phénomène indubitable : la « forme » du scénario ou de la narration de George Macovescu n'était pas initialement filmique « de manière spécifique » ; le metteur en scène Mihai lui a donné, en échange, une véritable forme cinématographique ; mais, durant l'opération de translation, de transfiguration, quelque chose de l'intention profonde, cachée du scénariste a été perdu, quelque chose d'essentiel de la substance humaine de sa narration. Le film a, bien sûr, sa propre brillance expressive, il est attachant, « troublant » selon le mode d'écrire de nos chroniqueurs de cinéma, mais il lui manque le point de départ ontologique de la masse encore amorphe du scénariste : il se dessine comme une sorte de remords sourd, douloureux, porté toujours dans l'âme exactement par celui qui sait « l'heure » à tout moment. La voilà, dans le résumé du scénariste même : « En août 1916, mon père est parti à la guerre. Ma mère est restée à la maison avec moi, ma sœur cadette et les soucis de l'école. Il n'y avait pas d'autre instituteur ou institutrice dans le village. Elle s'est débrouillée de son mieux malgré toutes les difficultés, sans jamais boudier ou se plaindre. Elle a pris soin de nous et nous a évité les maladies. La fièvre typhoïde sévissait parfois dans notre village, une maladie qui allait disparaître avec la fin de la guerre. Lorsqu'elle s'est couchée au lit qu'elle n'allait plus quitter que pour prendre le chemin sans retour, le printemps revenait. Une brise tiède soufflait du sud et, en même temps, les oiseaux migrants revenaient. Les violettes poussaient sur les collines et les saules avaient des chatons. J'étais assis près du lit de ma mère en la veillant, mais ma pensée gambadait dehors. Un jour, je n'ai plus résisté et j'ai détalé. Je suis revenu à peu près une heure plus tard. De sa voix tendre

et paisible, brûlée par la fièvre, elle m'a réprimandé. Elle avait eu soif et il n'y avait là personne pour lui apporter un verre d'eau. Cette réprimande douce et calme s'est enfoncée dans mon cœur et je l'ai portée et la porte toujours au fond de mon âme. Ce verre d'eau, désiré par ma mère sur son lit de mort, est devenu le symbole de mes remords. Ma mère avait eu soif et je ne lui ai pas donné à boire »¹⁵.

Dans son film, Miha a transféré cette situation dans un autre contexte, en lui donnant une autre signification, plus diluée, quoique enrichie d'une manière pittoresque, ésotérique, à travers le motif de la lettre à envoyer « au monde de l'au-delà » à la mort d'une vieille femme qui a soif et ne peut atteindre la cruche d'eau. Dans le film, la tension se déploie sous le signe de l'ironie et de la démystification, mais elle demeure plutôt superficielle, n'atteignant pas les profondeurs gnoséologiques de la proposition de Macoveanu. C'est que, peut-être, le metteur en scène redoutait le mélodrame et, on le sait, Iulian Miha est un adversaire acerbe des effusions faciles, du sentimentalisme dans l'œuvre d'art. Cette crainte le rend plus sec, apparemment plus insensible, tenté

toujours de tout tourner en dérision. Miha est aussi l'adversaire de la raideur solennelle. Évidemment, on ne peut nier ni la cohérence, ni la beauté de sa vision ; cependant, tout comme la peur du naturalisme peut conduire parfois à la peur de la réalité, dans le domaine de l'art craindre le sentimentalisme peut induire la crainte de la profondeur des sentiments primordiaux, des grands problèmes de la vie.

La lumière pâle de la douleur est, sans doute, un film dont la tenue expressive élevée, élégante en son genre, à une coupe moderne de la forme marque toutefois une évocation, plutôt des pensées et des sentiments humains fondamentaux. On ressent une certaine limite de l'adhésion de l'auteur aux contenus qu'il a acceptés et reproduits. *La lumière pâle de la douleur* est une œuvre importante, sans pourtant aboutir au chef-d'œuvre dont elle rappelle la nostalgie. Pour le moment, c'est le dernier film important du représentant par excellence de la génération 1955 (*La mère / La cueillette des pommes*), une génération en visible déclin — juste à la maturité — et qui, hélas ! a de moins en moins quelque chose à communiquer.

Notes

¹ Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, București, 1965, p. 346.

² Florian Potra, *Aurul filmului*, II, București, 1987, p. 18.

³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, 1963, p. 293.

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969, p. 75.

⁵ Cf. *Dicționar de estetică generală*, București, 1972, p. 253.

⁶ Conformément à ce qu'affirme Léon Moussinac in *Le cinéma soviétique* Paris, 1928, p. 87, à propos d'Eisenstein et son chef-d'œuvre *Le cuirassé Potiomkin*.

⁷ Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, București, 1973, p. 128.

⁸ In *Cinema*, n° 10, octobre, 1980.

⁹ Elie Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Genève, 1964, p. 67.

¹⁰ Henri Agel, *D'Espace cinématographique*, Paris, 1978, p. 10.

¹¹ *Ibidem*, p. 26.

¹² *Cinema*, n° 10 octobre, 1980.

¹³ Cf. Fernando di Giammatteo, *La terza età del cinema*, Roma, 1986, p. 187.

¹⁴ *Cinema*, n° 10, octobre 1980.

¹⁵ Interview citée in *Magazin estival de la revue Cinema*, 1984.

SUR LES TRACES D'UN
FILM DISPARU

Olteea Vasilescu

Ça colle, le film dont nous allons vous présenter le scénario, est une création de jeunesse de trois cinéastes qui feront ultérieurement, chacun à part, une carrière exceptionnelle. En 1933, année du tournage de ce moyen métrage, ses trois réalisateurs principaux, le metteur en scène Christian-Jaque, le scénariste Jean Georgesco et le protagoniste Fernandel, un acteur ayant déjà une popularité en hausse, avaient environ 30 ans et se trouvaient au début de leurs chemins.

Christian-Jaque va signer plus tard quelques titres de référence dans la cinématographie française : *La chartreuse de Parme* (1948), *Fanfan la Tulipe* (1952), *Si tous les gars du monde* (1955). Jean Georgesco deviendra à son tour un représentant marquant du film roumain, se faisant remarquer surtout par la précision des comédies inspirées par l'Œuvre de I. L. Caragiale : *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse, 1943), *Vizită* (Visite), *Lantul slăbiciunilor* (La chaîne des faiblesses, 1952), *Mofturi 1900* (Chichis 1900 ; 1964).

Ça colle a été la seule collaboration de Christian-Jaque avec Jean Georgesco, considérée importante autant par le scénariste que par le metteur en scène ; arrivés au troisième âge, les deux se rappellent avec nostalgie leur « célèbre »* *Ça colle*, un film perdu, paraît-il, pour toujours. Les investigations entreprises par les deux cinéastes pour retrouver la pellicule sont restées sans résultat, aucune cinémathèque du monde ne possédant dans ses collections une copie, même usée.

Le sort de ce moyen métrage n'est pas du tout singulier. Pendant la première moitié des années '30, période de tâtonnements techniques, l'attraction formidable du sonore conduira en France, ainsi que dans d'autres pays européens, à une augmentation explosive du nombre de productions. Presque personne ne pensait alors à la conservation des films destinés à alimenter les nombreuses sales de cinéma qui offraient des spectacles durant plus de trois heures et demie, à programme hétérogène, composé non seulement de films, mais aussi de numéros de théâtre, music-hall, etc.

Pour Jean Georgesco, qui a travaillé en France pendant plus d'une décennie (de 1929 à 1939), *Ça colle*, le second film

en ordre chronologique, représente une étape significative dans sa formation professionnelle. Malgré toutes les imperfections, inhérentes au début de l'écriture cinématographique, perceptibles surtout dans la configuration des dialogues (d'ailleurs, dans le dactylogramme conservé, que nous reproduisons maintenant pour la première fois, les dialogues manquaient initialement, étant ultérieurement ajoutés, de mémoire, par le cinéaste) le découpage s'avère convaincant de plusieurs points de vue.

Mais un scénario ne pourra jamais offrir autre chose qu'une image approximative d'un film qui n'existe plus. Le jeu vivant des acteurs, tout comme les particularités diverses de la mise en scène et du montage, ne peuvent pas être saisis dans une page écrite, quelque détaillée qu'elle soit. Malgré tout, ce qui se laisse déchiffrer à partir de la lettre du découpage est très précieux, même s'il y a des limites, au cas d'un film disparu.

Dans *Ça colle*, les modèles illustres représentés par la comédie muette chaplinienne et linderienne se révèlent originalement assimilés. L'histoire du film de Jean Georgesco et Christian-Jaque est simple et souple, semblable aux meilleurs exemplaires du slapstick auquel elle s'apparente étroitement. Mimile et son bon ami et voisin Totoche, incités par la femme du

premier, profondément mécontente par l'état d'inactivité de son époux, veulent prouver leur zèle et talent administratif. Par conséquent, ils se décident à tapisser les murs de la salle à manger de Mimile, opération méticuleuse qui sollicite du calme, de l'adresse et de l'inventivité. Les deux pensent posséder entièrement ces qualités, mais le film va démontrer exactement le contraire ; l'imprévisible s'insinuera obstinément, en renversant toute action préétablie, tout jugement logique. Les gags (de situation, sonores, verbaux, mécaniques, etc.) débordent tumultueusement. Les objets hostiles opposent une résistance qui renverse tous les plans, en transformant le tranquille appartement en un véritable champ de combat.

Animés de bonnes intentions, les deux voisins s'avéreront, comme tous leurs confrères de la grande confrérie internationale de la comédie, deux pauvres types maladroits, ridicules et enfantins. Plus puérils même que le petit Toto, fils de Totoche, dont les actions innocentes mais destructrices se déroulent en parallèle avec l'activité des «adultes». Les rouleaux de papier s'obstinent à ne pas se fixer sur les murs ; la colle, préparée tantôt avec de la farine, tantôt avec du plâtre, provoque d'incroyables farces ; le buffet, l'escalier, le pinceau, le seau, un billet de banque de 500 francs deviennent à leur tours méconnaissables, gagnant d'étranges élans dévastateurs ; et le duvet des coussins, éparpillé généreusement par l'enfant, se glisse dans les recoins les plus inattendus, en imprimant au tableau d'ensemble une configuration étrange et grotesque. Et, bien sûr, l'espace de l'appartement devient soudain trop étroit pour l'élan impétueux des protagonistes. Ils s'évadent à l'extérieur où les objets inanimés se montreront moins hostiles que les éléments humains. Le retour manquera tout à fait de gloire, un échec visible pour les deux empotés, totalement désorientés. Le personnage qui a déclenché le désastre, madame Mimile, revient impétueusement dans l'arène, mettant implacablement les choses au point. Et le film se termine, dans un final absurde, inquiétant.

Ça colle est une preuve entièrement concluante du talent de comédiographe du scénariste roumain, de ses ressources d'imagination et d'inventivité, de son adresse en matière de narration cinématographi-

que. Bien distribué, le moyen métrage écrit par Jean Georgesco, mis en scène par Christian-Jaque et interprété par Fernandel a remporté un succès considérable. Un an après la première (1934) il passait encore dans certaines salles parisiennes, comme film vedette en « première partie », c'est-à-dire placé en tête des programmes, précédé seulement par l'ouverture de l'orchestre et le journal des actualités. Et il est presque certain que c'est justement dans son succès de jadis, dans l'exploitation exclusivement commerciale des copies qu'il faut chercher le motif réel de son absence actuelle dans les dépôts des archives de films. Pour *Ça colle*, film entièrement oublié, la publication du scénario représente, en bonne mesure, la récupération d'une chance ratée.

ÇA COLLE

Sujet et scénario : Jean Georgesco. Mise en scène : Christian-Jaque. Interprètes : Fernandel, Ouvrard, Loulou Hégoburu.

Première représentation : Paris, septembre 1933.

1. GROS PLAN — LE SALON

On aperçoit la tête de Mimile de profil, moitié de la partie supérieure du corps, sur un fond ciel, les cheveux au fil du vent, la cravate aussi. On entend un bruit de moteur donnant l'impression qu'il est dans un avion (ou voiture).

Il fait très peu de mouvements et seulement avec les mains, après quelques instants l'appareil recule en Plan 1 et on voit Mimile qui en réalité était en face de sa fenêtre ouverte et assis sur l'extrémité du canapé, nettoie avec un aspirateur, la draperie à la fenêtre, par terre on voit le réservoir de poussière et plus loin en face de lui sur une petite table un ventilateur en marche.

Mimile se lève, arrête l'appareil aspirateur et le met de côté.

Il fait marcher la radio.

2. PLAN AMÉRICAIN

Mimile satisfait par la musique se dirige vers le canapé (EN PANORAMIQUE).

3. PLAN D'ENSEMBLE

Mimile s'allonge sur le canapé en ce moment, la musique est accompagnée d'une voix sur la même aire. Mimile tourne la tête vers la T.S.F., la voix qui semble venir du haut-parleur lui plaît beaucoup mais à un moment donné la musique l'ennuie, Mimile se lève, s'approche de la T.S.F. et la ferme. L'orchestre s'arrête

et la voix continue, Mimile cherche à trouver le mystère sans résultat, il décroche alors la prise de courant, la voix persiste toujours, il se rend compte que la voix vient d'une autre pièce.

Il sort.

TRAVELLING

4. PLAN AMÉRICAIN

Il s'arrête à la porte de la cuisine et il écoute, la voix est plus ample. Il est charmé (l'appareil par un panoramique découvre en 3/4) Mme Mimile à la fenêtre, qui en réalité chante l'aire que nous entendons ; nous voyons une petite cage avec un oiseau, en chantant elle s'amuse avec l'oiseau.

5. GROS PLAN

Mimile admire sa femme appuyé contre la porte

6. PLAN AMÉRICAIN

De face on voit Mimile, Madame Mimile continue à chanter jusqu'à ce qu'elle finit la chanson. Mimile applaudit.

7. ENSEMBLE

Mme Mimile surprise regarde Mimile furieuse et dit :

Mme Mimile : Idiot, tout ce que tu sais faire de tes dix doigts, c'est applaudir.
Tu ne pourrais jamais te livrer à un travail intelligent ?

Elle sort par la porte du vestibule. Il sort en bourgonnant par la porte de la salle à manger.

8. DEMI-PLAN — ENSEMBLE

Mimile entre dans le salon et se dirige vers le canapé et s'allonge. (Il essaie de comprendre).

9. DEMI-PLAN — ENSEMBLE

Mme Mimile paraît à la porte en pyjama avec son chapeau. Elle s'adresse à Mimile qui se lève :

Mme M : Espèce d'impotent !

Elle sort.

10. DEMI-PLAN

Mimile semble réfléchir.

Mimile va s'allonger sur le canapé. On entend la voix de Mme Mimile (off).

11. DEMI-GROS PLAN

Mimile piqué dans son orgueil. Il se redresse, regarde la photo de sa femme d'une façon à faire frémir. Il répète :

M : Impotent moi ? Je vais te montrer moi, impotent !

12. ENSEMBLE

Mimile se mettant debout et voulant en imposer à sa femme.

Mme Mimile apparaît à la porte, hausse les épaules et tire sur ses gants. On voit Mimile allant et venant à grand pas.

Il aperçoit en se retournant sa femme, il bafouille.

Mme M : Tu va coller du papier dans la salle à manger.

M : Coller du papier...

Mais où est le papier ?

Mme M : Dans le placard, espèce d'...

M : D'imbécile. C'est gentil.

Mme Mimile hausse les épaules et sort, tandis que Mimile va vers la T.S.F. qu'il met en marche et se dirige vers la salle à manger.

13. LA SALLE À MANGER

Mimile entre et va au placard, tous les rouleaux lui tombent dessus. Mimile se baisse pour les ramasser. Mais d'autres tombent encore. Finalement la plupart des rouleaux sont par terre. Mimile s'énervé, il s'affole. Il marche sur les rouleaux. Il patine... et se flanque par terre, puis il y renonce.

14. DEMI-ENSEMBLE

Mimile se relève et se met à tirer les meubles au milieu de la pièce. Il soulève un guéridon à un pied. Le pied reste — Mimile porte le dessus plus loin et lâche tout. Le dessus tombe avec fracas.

Mimile s'attaque au buffet, mais celui-ci est trop lourd. Mimile s'acharne mais un vase bascule et lui tombe sur la tête. Mimile est presque knock-out. Il chavire. D'un geste machinal, il prend son chapeau et en titubant va vers la sortie. Il disparaît.

15. LE PALIER

Mimile sortant de chez lui. Il marche toujours comme un automate. Il va vers la porte du voisin et sonne.

16. RAPPROCHÉ — LA PORTE

Elle s'ouvre. Totoche apparaît. Il est en bras de chemise.

Mimile : Qu'est-ce que tu fais ?

Totoche : Oh, je travaille.

M : Tu travailles ?

T : Oui, j'ai fini...

M : Veux-tu m'aider coller du papier dans la salle à manger ?

T : Coller du papier...

Ça me va. Et le gosse ?

M : Il va couper des images dans le salon.

17. AUTRE ANGLE

Totoche rentre, pendant que Mimile s'amuse avec le petit, revient avec son veston endossé et son melon... Le gosse suit. Totoche referme la porte.

18. PANORAMIQUE

Totoche, Mimile et le gosse vont vers l'autre porte. On entre. On referme.

19. COIN DU SALON

Mimile et Totoche, accompagnés du gosse trainant le cerceau, entrent et s'arrêtent.

M : Tiens, tu vas couper des images.
Reste tranquille.

Mimile lui donne une paire de ciseaux et des journaux illustrés.

M : Oh, les enfants sont adorables.
Tu vois !

Il commence à exécuter tandis que Mimile et Totoche se dirigent vers la salle à manger.

20. LA SALLE À MANGER — ENSEMBLE

Mimile et Totoche entrent. Les deux amis viennent vers le buffet. Il le regardent.

T : Allons, on va commencer par le buffet

21. DEMI-ENSEMBLE — LE BUFFET

Mimile et Totoche s'avancent. Ils posent leurs chapeaux sur le meuble. Totoche se met à pousser.

Mimile, à ce moment, aperçoit le 2^e vase qui tangué au-dessus de la tête de Totoche.

T : Ça colle. Laisse-moi faire.

Mimile arrête Totoche, attire le vase de son côté et satisfait se met à pousser le buffer. Le vase lui dégringole sur le crâne. Mimile, à moitié knock-out, chavire. Machinalement il reprend son chapeau, le met sur sa tête. Totoche l'imité. Totoche le regarde et s'inquiète.

M : Attends une seconde, allez, vas-y !
T : T'as de la veine, elle n'est pas cassée.

22. DEMI-PLAN

Mimile chavirant légèrement ramasse la potiche qui ne s'est pas cassée et la pose délicatement sur une table, il se retourne et à ce moment la potiche s'effondre.

M : Si, elle est cassée.
T : Tiens, fais pas, viens pousser.

23. DEMI-ENSEMBLE

Tous deux se dirigent vers le buffet. Ils vont aux deux extrémités.

Totoche poussant de toutes ses forces. Il se rend compte que Mimile pousse en sens contraire. Totoche est furieux.

T : Mais non, quand je pousse, tu tires.
T : Mais non, voyons !
Quand je tire, tu pousses.

Mimile se met à tirer. Totoche aussi. Le meuble ne bouge pas. Totoche sue et souffle. Enfin il remarque que Mimile tire en sens contraire.

M : Eh bien, oui, quand je tire tu pousses et quand je pousse tu tires... quoi comme tu dis.

Totoche hausse les épaules et se remet devant le buffet. Mimile fait comme lui.

T : Allez, tire !

Ils tirent. Le buffet se détache enfin du mur. Mimile a tiré trop fort. Le meuble est de travers.

T : C'est trop fort, recule un peu !

Mimile se met à pousser. Totoche passe derrière le meuble et se met à pousser lui aussi.

24. AUTRE ANGLE

Le buffet ainsi poussé par devant et par derrière à ses deux extrémités se met à pivoter sur lui-même. Il fait plusieurs tours.

Mimile s'arrête. Le meuble, dans son élan, heurte au derrière. Mimile est renversé violemment. Totoche paraît, le cherche partout autour du meuble Il le retrouve sous la table. Il l'empoigne et le remet debout.

25. DANS LE SALON

Le gosse assis par terre découpe une fleur du tapis. On entend la voix de Totoche. (Ils poussent le buffet).

T : Allez y doucement.... comme ça.
Bon !

26. LA SALLE À MANGER

Le buffet est enfin droit.

T : Tu as de la colle ?
M : Non. Faute de la colle, j'ai eu une bonne idée de t'appeler.
T : Va chercher de la farine et prépare-moi ça. Moi, je vais chercher l'échelle.

Ils sortent.

27. TRAVELLING

Mimile entre dans la cuisine, ouvre le buffet, prend une petite assiette. Il prend ensuite la boîte à farine, puis une cuiller.

Il met dans l'assiette trois cuillerées de farine.

Mimile va vers le robinet et ajoute quelques gouttes d'eau à la farine. Il fait le mélange.

28. DANS LA SALLE À MANGER

Totoche installe l'échelle non sans difficulté.

29. DANS LE SALON

Le gosse prend un coussin sur le canapé. Il s'assied sur le tapis tout déchiqueté et se met à découper le chien brodé du coussin.

30. DEMI GROS PLAN

Le coussin éventré. Les plumes sortent.

31. LA SALLE À MANGER—DEMI-ENSEMBLE

Totoche qui a enfin dressé l'échelle, regarde vers le salon. Il est sur le point d'aller voir, mais à ce moment arrive Mimile avec son assiette de pâte, le sourire aux lèvres. Totoche le regarde interdit. Mimile ne rit plus et jette son assiette sur la table. Puis il sort. Totoche se dirige vers le placard.

T : Qu'est-ce que c'est ça ?

M : De la colle.

T : Porte-moi un seau, idiot !

M : A ! Il faut un seau !

Quelle bonne idée de t'appeler !

T : Où est la farine ?

M : Dans le placard. Tous les trucs sont dans le placard.

32. LE PLACARD — LA SALLE À MANGER — DEMI-PLAN

Totoche l'ouvre. Sur un rayon on voit deux sacs. Sur l'un, on lit : FARINE. Sur l'autre, rien. Totoche avance la main.

33. GROS PLAN de la main de Totoche avançant vers le sac de farine

34. (Suite du 32^e) DEMI-ENSEMBLE

Totoche va saisir le sac de farine. À ce moment Mimile apporte le seau et le pose sur un meuble. Totoche se retourne et dit :

T : Mais il est vide !

Mets de l'eau dedans !

Surpris, Mimile regarde le seau vide.

35. GROS PLAN du seau vide

36. DEMI-ENSEMBLE

Totoche hausse les épaules, Mimile reconnaissant.

M : J'ai bien fait de t'appeler.

Il retourne vers la cuisine. Totoche le regarde partir et sans se retourner prend le sac dans le placard.

37. GROS PLAN

Le main de Totoche prenant le sac de PLÂTRE.

38. DEMI-PLAN (Suite du 34^e)

Regardant dans la direction de la cuisine, Totoche prend le sac de plâtre et sort du champ.

39. LA SALLE À MANGER

Totoche dépose le sac de plâtre et repart. Mimile arrive avec un seau plein d'eau et le dispose à terre, Totoche revient avec un grand pinceau.

M : Ça y est !

T : Il est trop plein... Voyons !

Mimile reste interloqué. Il regarde tour à tour Totoche et le seau.

M : Ah, oui ! Il est trop plein !

Mimile comprend. Il prend le seau et s'en va. Totoche hausse les épaules, retire son veston et retrousse ses manches.

40. AUTRE ANGLE

Totoche retroussant ses manches. Mimile revient avec le seau à moitié plein. Totoche regarde et dit :

T : C'est bien !

Mimile très content enlève aussi son veston et retrousse ses manches. Pendant ce temps, Totoche verse le plâtre dans le seau et fait le mélange.

Mimile veut se rendre utile. Il va, vient, s'affaire, déplace des objets, les remet ensuite à leur première place.

41. AUTRE ANGLE DEMI-PLAN

Tout en observant Totoche avec admiration, il prend son mouchoir et se met à essuyer l'échelle.

42. AUTRE ANGLE

Totoche a fini de mélanger le plâtre à l'eau. Il laisse le pinceau dans le seau... va vers la table, ramasse un rouleau de papier... Il s'approche de l'échelle. Il monte et commande :

T : Apporte les ciseaux !

Mimile cherche les ciseaux et vient vers l'échelle. Totoche monté sur l'échelle déroule un rouleau. Mimile attend des ordres.

43. GROS PLAN

Totoche sur l'échelle. Il range le rouleau, puis il se penche et demande :

T : T'as pris la mesure ?

M : Oui.

Totoche sans regarder en bas :

T : Coupe en deux !

44. RAPPROCHÉ — PANORAMIQUE

Mimile coupe le papier en deux mais de bas en haut. Totoche ne s'en aperçoit qu'au moment où les ciseaux arrivent au milieu de la feuille. Totoche est suffoqué et furieux.

45. DEMI-RAPPROCHÉ

Totoche descend tremblant de colère et déchire le rouleau coupé par Mimile. Il prend un autre rouleau et fait signe brutalement à Mimile de monter.

T : Monte là-haut !

Impressionné Mimile monte (tours de manivelle à 12 images). Il garde les ciseaux dans la main.

46. DEMI-ENSEMBLE

Totoche donne le rouleau à Mimile et ordonne :

T : Place le papier !

47. GROS PLAN

Mimile est embarrassé par les ciseaux. Après réflexion, il les met dans la poche-gousset, puis il place le papier en haut du mur.

48. DEMI-ENSEMBLE

Totoche déroule le papier jusqu'en bas. Puis... il demande :

T : Où sont les ciseaux ?

Mimile qui tient le papier, regarde les ciseaux dans sa poche. Pour prendre les ciseaux, il lâche le papier qui tombe sur la tête de Totoche. Ce dernier furieux s'empêtre dans le rouleau. Il le déchire pour se dégager.

T : T'es fou ? Qu'est-ce que tu fais ?

Mimile répond par une explication muette « je n'ai que deux mains ». Totoche prend d'un coup brusque un autre rouleau le passe à Mimile en disant :

T : Prends celui-là et passe-moi les ciseaux !

Mimile donne les ciseaux à Totoche et place le papier en haut du mur. Totoche le déroule jusqu'en bas et le coupe à la limite. Cela fait, il roule le papier de bas en haut et dit à Mimile :

T : Descends et donne-moi le pinceau !

Mimile descend et Totoche monte.

49. RAPPROCHÉ — LE SEAU

Mimile arrive veut prendre le pinceau mais celui-ci résiste. Mimile tire plus fort, mais sans résultat. Mimile tire furieusement. Il ramène le pinceau avec un bloc de plâtre qui a la forme du seau.

50. GROS PLAN

Mimile qui regarde Totoche avec un air interrogatif.

51. GROS PLAN

Totoche sidéré.

52. DEMI-ENSEMBLE

Mimile et Totoche se regardent. Mimile ramasse le sac. Il le montre à Totoche en se rapprochant de lui.

M : C'était le sac avec le plâtre.

53. RAPPROCHÉ — L'ÉCHELLE

Mimile montrant le sac à Totoche. Totoche furieux jette par terre le rouleau qu'il tenait. L'échelle bascule. Un moment on croit qu'elle va tomber. Totoche fait un redressement, reprend l'équilibre. Il descend.

Enchaîné

54. LE SEAU

La main de Totoche qui prépare une autre colle.

55. DANS LE SALON

Le gosse continue à éventrer les coussins. Il sort les plumes par poignées. Il les lance en l'air.

56. SALLE À MANGER — 1/2 ENSEMBLE

Totoche monte sur l'échelle et dit :

T : Passe-moi la colle !

Mimile qui mélange toujours la colle s'approche. Il tend le pinceau, présente le côté des poils enduits de colle. Totoche qui regarde le mur prend le pinceau à pleine main. Furieux il se retourne, puis dit :

T : De l'autre côté, idiot !

Mimile va de l'autre côté de l'échelle et arrive encore tenant le pinceau de la même façon. Totoche qui regarde le mur prend le pinceau à pleines mains. Furieux il se retourne encore. Mimile s'excuse retourne le pinceau et le saisit à son tour du côté de la colle. Totoche commence à mettre de la colle sur le mur. Puis à Mimile :

T : Porte-moi le seau !

Mimile monte le seau. Totoche continue à mettre de la colle tout en descendant de l'échelle. Mimile dépose le seau et s'éloigne.

57. DEMI-RAPPROCHÉ

Mimile vient vers son veston qui se trouve sur le dossier d'une chaise. Il en retire son porte-feuille.

58. 1/2 RAPPROCHÉ

Totoche descend de l'échelle et met le pied dans le seau. Il se met à crier.

59. DEMI-ENSEMBLE

Totoche est hors de lui. Mimile affolé laisse son porte-feuille ouvert sur la table et cherche à s'excuser. Puis il veut nettoyer le pantalon de Totoche. Totoche le repousse, s'essuie avec un chiffon. Il reprend ensuite son rouleau de papier et remonte.

60. DEMI-PLAN — Rapproché

Totoche met le papier à la partie supérieure du mur et le colle en tapotant... et en descendant un peu. Mimile fait la même chose mais ne remarquant pas que le papier n'adhère pas et qu'il s'enroule de nouveau au fur et à mesure qu'ils descendent. Quand ils arrivent en bas, ils se rendent compte que le rouleau s'est reformé. Ils se regardent consternés. Ils remontent le papier en le déroulant de bas en haut cette fois.

61. PLAN Rapproché

Ils arrivent en haut et constatent à nouveau que le rouleau s'est reformé.

T : Il s'est enroulé.

M : Il s'est réenroulé.

T : Il faut le dérouler.

M : Il faut le dédérouler.

Mimile descend en déroulant le papier.

62. DEMI PLAN — Rapproché — L'ÉCHELLE

Mimile descend en déroulant le papier, Totoche le tient en haut. Ils tapotent l'un et l'autre pour le coller. Cette fois le papier semble tenir. Les deux amis sont satisfaits. Totoche descend et avec Mimile regarde le travail.

T : Ça y est !

M : Et voilà !

Tout à coup le papier s'enroule de haut en bas et de bas en haut. Il reste collé au-milieu. Totoche et Mimile se regardent ahuris. Mimile s'éclipse vivement. Totoche le regarde partir, se demandant ce qu'il va faire.

63. LA PORTE DU SALON

Le gosse arrive en pleurnichant.

Toto : Papa... je n'ai plus rien à découper.

64. LE SALON

Totoche entrant avec le gosse. Il se rend compte des dégâts. Totoche gifle le gosse qui se baisse. Totoche

casse une statue, s'affole, ramasse vivement les plumes, les remet dans les coussins. Mais il est interrompu dans sa besogne. On entend des coups de marteau venant de la salle à manger. Totoche écoute intrigué. Il se relève, va vers la salle à manger.

65. ENSEMBLE — LA SALLE À MANGER

Totoche entrant. Il s'arrête de plus en plus intrigué. Il avance. Il s'approche de Mimile occupé à clouer le papier. Mimile l'aperçoit et, triomphant, pousse la table.

66. PLAN Rapproché

Mimile tombe sur la table, près du buffet. Il casse la vitre avec son marteau.

67. PLAN ENSEMBLE

Un moment de silence, Mimile esquisse un geste de reproche. Totoche soupire contrarié. Il étend ensuite la main vers le montant de l'échelle pour s'y appuyer. Mais l'échelle glisse et entre dans la vitre de la porte du salon. La vitre se casse avec fracas.

FONDU ENCHAÎNÉ

68. ENSEMBLE

Les deux amis mettent maintenant un peu d'ordre. Poussière. Tous les débris de vitres et de papiers sont dans une boîte. Totoche s'approche de la fenêtre pour l'ouvrir.

TRAVELLING

Il regarde dehors avec intérêt. Il se retourne et appelle Mimile.

69. PLAN Rapproché — Vue de la fenêtre —

Les deux colleurs d'affiches au travail.

70. LA FENÊTRE — Plan Rapproché

Face (Studio)

Totoche et Mimile se regardent d'un air entendu.

T : Tu vois... C'est comme ça qu'il fallait faire.

M : C'est facile.

71. ENSEMBLE

Mimile et Totoche quittent la fenêtre et vont vers l'échelle pour reprendre leur travail. Le gosse se lève et va vers la fenêtre un rouleau de papier à la main.

72. DEMI-PLAN Rapproché

Mimile et Totoche reprenant le travail. Ils ont pris un nouveau rouleau. Ils mettent de la colle sur le

mur. Ensuite, ils étendent le papier en passant dessus le pinceau toujours plein de colle. Cela a l'air d'aller beaucoup mieux et ils sont très contents.

73. PLAN Rapproché — LA FENÊTRE

Le gosse regarde la rue au travers de son rouleau.

74. LA RUE — Vue d'en haut

Seul un gosse joue avec une trotinette.

75. DEMI-GROS PLAN

Toto à sa fenêtre, siffle fait signe pour attirer l'attention de l'autre.

76. PLAN Rapproché

Le gosse dans la rue, s'arrête lève la tête, regarde avec un vif intérêt.

77. Suite du 75^e — Face

À la fenêtre Toto montre triomphalement son rouleau de papier et lance le rouleau à son copain. Puis, content il se retire.

78. PLAN Rapproché

Totoche et Mimile sont en train de coller la 3^e bande de papier.

M : Nous avons fait du bon boulot. On va boire un petit coup.

Ils se serrent la main et se félicitent.

79. PROFIL

Mimile et Totoche sont très émus. Mimile réfléchit, regarde le buffet. Puis décidé il se précipite vers le meuble.

TRAVELLING

Mimile ouvre le buffet et en retire une bouteille de liqueur et deux verres. Il prend un verre dans chaque main et veut prendre ensuite la bouteille. Il reste embarrassé, pose un verre, prend la bouteille constate à nouveau qu'il ne peut ramasser le verre posé. Son embarras augmente. Puis il prend la bouteille sous le bras et un verre dans chaque main. Peu après Mimile entre dans le champ. Il verse à boire.

Puis avec une tape énergique à l'épaule de Totoche qui buvait :

M : A la tienne !

Quelle bonne idée j'ai eu de t'avoir appelé !

Totoche avale de travers et fait d'affreuses grimaces. Au moment où Mimile boit il lui donne une tape formidable sur l'épaule.

Tous deux toussent, puis se mettent à chanter l'un après l'autre.

Tout en chantant, ils s'adossent au mur :

Couplet : « ÇA COLLE »

80. PLAN Rapproché

Le gosse les regarde et écoute. Puis il passe la main sur la table et découvre le porte-feuille de Mimile. Le porte-feuille... est toujours ouvert. Un billet de 500 Frs en sort en partie. Toto prend le billet et le regarde avec curiosité. Puis il aperçoit l'assiette de colle. Il y porte le doigt et goûte. Ce n'est pas très bon. Néanmoins Toto l'emporte, ainsi que le billet de banque.

(Sortie du champ)

81. Fin de la chanson — PROFIL

Mimile et Totoche quittent le mur auquel ils étaient adossés.

82. TRAVELLING

Dans ce mouvement, ils arrachent le papier qui s'est collé à leur dos. Ils ne se rendent compte de rien. Ils arrivent à la table. Mimile verse un autre verre de boisson, puis en levant la main pour donner une tape à Totoche :

Totoche regarde la main, Mimile comprend, baisse le bras. Totoche rassuré boit. Mimile l'imité. Mimile ensuite présente à nouveau à boire. Ils boivent.

83. Mimile et Totoche de face. Ils boivent. Puis ils se retournent, l'un à droite l'autre à gauche, ce qui fait qu'ils ne voient pas qu'ils ont du papier au dos. Ils font face au mur et constatent que deux bandes de papier ont disparu. Ils restent un long moment interloqués, immobiles. Ils se font face, s'interrogent du regard. A ce moment on entend un rugissement terrible.

Les deux amis se retournent brusquement vers le mur, cherchant d'où vient ce bruit. Ils continuent cette rotation et se trouvent dos à dos. Un autre rugissement se fait entendre.

Les deux amis font brusquement demi-tour et se retrouvent face à face, très inquiets. Ils s'appuient ainsi contre le mur.

84. PLAN Rapproché — LE GOSSE

Il joue avec un vase, le porte à la bouche et hurle lugubrement.

85. PLAN Rapproché

Mimile et Totoche qui se faisaient face, font un demi-tour. Mimile se tourne vers Totoche et voit le papier qui était collé sur son dos, alors il commence à rire et se tourne vers sa gauche pour masquer son rire. Totoche qui se tourne vers Mimile en l'entendant rire, aperçoit aussi, sur le dos de Mimile, le papier collé, il commence à rire... puis ils se retrouvent face à face riant de bon cœur l'un de l'autre.

86. LE PALIER

Un encaisseur arrive et sonne.

87. Mimile et Totoche rient l'un de l'autre tellement bruyamment qu'ils n'entendent pas la sonnerie.

Mimile et Totoche tout en riant mettent leurs mains dans leur dos et s'aperçoivent qu'ils ont chacun du papier collé alors ils cherchent à décrocher le papier tout en dissimulant leurs gestes pour ne pas être ridicules l'un devant l'autre.

Mimile et Totoche dissimulent leur papier et rient chacun leur tour. Mimile sort à reculons.

88. LA PORTE, vue du couloir

Mimile de dos. Il ouvre la porte.

L'Encaisseur : Bonjour M'sieur !
Je viens pour le gaz, voilà le reçu.
M : Ah, le gaz, très bien.
Entrez donc.

L'Encaisseur entre.

89. DEMI-PLAN — ENSEMBLE

La salle à manger. Mimile entre avec l'encaisseur.

M : Essayez vous, Monsieur... le gaz...

L'encaisseur n'y tient pas. Mimile se dirige vers la table.

PANORAMIQUE

Mimile prend son portefeuille. Il cherche vainement le billet de 500 Frs. Inquiet, il demande :

M : T'a pas vu mon billet de 500 francs
T : Ton billet de 500 francs ?
Ou était-il ?
M : Il était là, dans le portefeuille. Il était même à vue !
T : Peut-être il est tombé par terre.
M : Par terre, comment ?
T : Bien sûr, le courant d'air !

Ils se mettent à chercher.

90. DEMI GROS PLAN

L'encaisseur souriant, ironique, ayant l'air de dire « Je la connais ». Il sort une fiche de sa sacoche.

91. SOUS LA TABLE

Les deux amis cherchent. Ils sont à quatre pattes. Ils mettent les mains sur des bouts de papier pleins de colle. Ils se cognent la tête. Ils se frottent le front avec les mains pleines de colle.

92. PLAN Rapproché — FACE

L'encaisseur s'impatiente.

93. DEMI-ENSEMBLE

Mimile et Totoche sortent de dessous la table. Ils sont tout barbouillés de colle. Ils n'arrivent pas à se débarrasser des bouts de papier qu'ils ont aux mains.

Mimile continue ses recherches et va vers la porte.

94. Sur la porte qui est ouverte, on voit le billet de 500 Frs. Il a été collé à 80 cm de haut. Mimile et Totoche arrivent, cherchant toujours. Ils aperçoivent le billet, en même temps.

M : Voilà le billet.

T : Qui diable l'a collé sur la porte ?

95. DANS LE SALON

Toto qui a entendu se glisse prudemment sous un canapé.

96. SALLE À MANGER — PLAN Rapproché

Totoche, Mimile et l'encaisseur regardant le billet collé. Totoche après avoir essayé de le décoller.

T : Rien à faire.

M : On ne peut pas le décoller.

L'Encaisseur : Ça ne fait rien, vous allez décoller la fiche.

L'encaisseur reprend sa fiche, son crayon et va vers la table. Totoche désolé regarde Mimile, puis suit l'encaisseur. Mimile réfléchit et part.

97. LA TABLE

L'encaisseur remplissant la fiche. Un temps il se retourne.

A ce moment on entend... le bruit d'une scie... Il pose la fiche sur la table et va se retirer.

L'Encaisseur s'arrête, se retourne.

98. PLAN Rapproché de Mimile

Il est en train de scier la porte autour du billet.

99. DEMI-Rapproché — LES TROIS

L'encaisseur reste embarrassé. Mimile qui a découpé le billet, vient vers l'encaisseur et lui présente le bout de porte.

L'encaisseur donne la traite, reprend la fiche, glisses le bout de porte dans sa sacoche et s'en va. On aperçoit qu'il a un bout de papier peint collé au dos.

100. DEMI-PLAN — ENSEMBLE

Mimile et Totoche. Ils sont très contents et très fiers. Un pan de mur se trouve terminé. Totoche regarde dans tous les sens leur travail. Mimile l'imité.

101. PLAN Rapproché — LA FENÊTRE

Toto s'approche en jouant. On entend un gosse dans la rue :

Toto ! Toto !

Toto s'approche, regarde.

102. LA RUE — Vue d'en haut (Fenêtre réelle extérieure)

Il y a là le premier gosse avec son rouleau et toute une bande de mômes qui l'entourent, ils font tous signe « Donne-moi un rouleau ».

103. Suite du 101^e — FENÊTRE STUDIO

Toto fait signe « Attendez ». Il quitte la fenêtre, sort du champ.

104. LA TABLE

Toto s'approche furtivement. Il reste 6 rouleaux. Toto prend le reste des rouleaux et va vers la fenêtre.

105. Extérieur, façade maison — Ensemble des gosses s'habillant avec le papier (Vues du trottoir).

Toto s'approche avec les rouleaux et en lance quelques-uns.

106. Rapproché

Mimile et Totoche font les derniers retouches. Satisfaits, ils se redressent, se retournent, aperçoivent le gosse qui lance les rouleaux.

Totoche court derrière lui.

107. LA FENÊTRE

Toto a lancé les rouleaux. Dans la rue on l'acclame. Toto saute de joie.

Mimile et Totoche arrivent d'un bond, regardant dehors. Mimile veut sauter par la fenêtre ; ils font demi-tour et courent vers la porte.

108. LA SALLE À MANGER

Mimile et Totoche courent vers la porte de l'entrée. ENCHAÎNÉ

109. LA PORTE donnant sur la rue.

Mimile et Totoche arrivent au galop. Ils s'arrêtent net ayant aperçu...

110. ENSEMBLE — LA RUE

...les gosses qui défilent en cortège. Ils sont habillés de papier et chantent à casser les oreilles.

111. GROS PLAN de Mimile et Totoche les regardant.

112. La cortège disparaît à un tournant de la rue.

113. Mimile et Totoche sont assis sur le seuil. Ils regardent désolés les gosses qui s'en vont.

M : Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ?

T : Eh, on ira acheter du papier !

M : J'ai eu une bonne idée de t'appeler !

Il serre les mains de Totoche.

FONDU ENCHAÎNÉ

114. UNE BOUTIQUE

« Papiers peints ». Mimile et Totoche sortent, les bras chargés de rouleaux. Ils passent faisant d'énormes efforts pour retenir les rouleaux qui veulent s'échapper.

115. AMÉRICAIN

Devant une porte d'immeuble un gosse joue avec un gros ballon. Il taquine un gosse plus petit, lui offre le ballon et le retire aussitôt. Le petit pleure. L'autre recommence ce jeu une 2^e fois puis une 3^e fois, ce qui provoque le désespoir du plus petit.

116. GROS AMÉRICAIN

Mimile et Totoche assistent à cette scène. Tout en se débattant avec leurs rouleaux, ils regardent les deux gosses.

117. AMÉRICAIN — Angle de côté. LA PORTE

Le premier gosse (à moitié caché par le mur de la porte) — continue à se moquer du petit. Il présente et retire toujours le ballon. En ce faisant il recule légèrement et disparaît complètement derrière le mur. On voit plus que la moitié du ballon.

Le gosse en pleurant s'adresse à ceux deux.

M'ssieur, on m'a pris ma balle.

118. GROS AMÉRICAIN

Mimile et Totoche outrés par le vilain jeu du gosse :

M : On va lui reprendre la balle, ne pleure plus petit !

119. ENSEMBLE — Angle montrant l'autre côté de la porte

Mimile et Totoche au 2^e plan regardent les deux gosses qui continuent leur manège. Le petit enfin découragé se retire en pleurant. Le premier gosse tout enchanté disparaît à son tour à l'intérieur.

A ce moment un nègre herculéen sort, s'arrête, regarde son soulier. Il se penche pour renouer son lacet. Sa tête dépasse un peu la ligne du mur.

120. AUTRE ANGLE — De côté

La tête du nègre qui dépasse à moitié. On croit voir le ballon. L'appareil part en panoramique sur Mimile et Totoche qui avancent avec l'évidente intention de donner une leçon au méchant gosse. Mimile se dispose à donner un formidable coup de pied au ballon.

121. ENSEMBLE — DE FACE

Mimile donnant son coup de pied. Le nègre se redresse furieux presque assommé. Vite il se ressaisit, regarde un long moment Mimile et Totoche restés figés de stupeur. Le nègre lance un cri de sauvage. Mimile et

Totoche se sauvent. Le colosse noir bondit sur leurs traces.

Sortie du champ.

122. EXTÉRIEUR — Rue en enfilade — Au 1^{er} Plan du Café

On voit Mimile et Totoche qui toujours encombrés de leurs rouleaux arrivent à toute allure. Le nègre les poursuit. Mimile et Totoche affolés à bout de souffle s'arrêtent.

123. LA RUE

Ils aperçoivent le café et d'un même mouvement se précipitent vers l'entrée. Ils s'embarrassent, se coincent, se débattent. Enfin, ils réussissent à entrer, juste au moment où le nègre allait les empoigner.

124. INTÉRIEUR DU CAFÉ — LE ZINC — De Face

Mimile et Totoche entrent bouleversés. Ils se précipitent vers le zinc, posent leurs rouleaux et avec ensemble :

Un petit quelque chose !

Un petit... quoi ?

C'est ça ! Un petit quoi !

125. Le nègre arrive derrière nos deux amis et les regarde d'une façon menaçante. Mimile et Totoche ne remuent plus un doigt. Le nègre enfin s'approche, les prend par l'épaule, les sépare brutalement et les cogne l'un contre l'autre.

Le Nègre : Je vais vous montrer, moi !

Totoche et Mimile sont comme une pâte et ne protestent pas.

Le patron, le garçon, les clients interviennent et dégagent les deux amis.

On pousse le nègre.

Allez, allez ! Si vous voulez vous battre, sortez dehors !

M : Oui, comme ça, sors dehors !

T : Dehors !

Le Nègre : Je vous attends, moi !

On expulse le nègre.

126. GROS PLAN — Intérieur du Café. De Face

Mimile et Totoche sont bouleversés et tremblants. Ils se regardent inquiets. Ils soupirent avec ensemble, saisissent leur verre en même temps et d'un mouvement le vident d'un seul coup. Cela les reconforte. Mimile et Totoche se retournent, regardent dehors.

127. LA RUE Vue de l'intérieur du café

Le nègre excité va et vient sur le trottoir. Il attend les deux amis. Un passant le heurte. Le nègre empoigne le passant, lui flanque un furieux coup de poing en pleine figure.

128. DEMI-GROS PLAN

Mimile et Totoche voyant la scène commande :

Une fine !

Deux fines !

129. LA SALLE À MANGER

Toto fait tomber tout le papier collé. Tout part d'un seul coup. Toto rigole et va vers le buffet.

130. LE CAFÉ — ENSEMBLE

(L'appareil à l'intérieur)

Mimile et Totoche de côté. Ils vident leur verre puis regardent la rue.

M : Il est parti ?

T : Oui, je crois qu'il est parti.

M : Alors, allons-y !

T : Allons.

Ils paient, ramassent leurs rouleaux et se dirigent vers la porte.

131. Appareil à l'intérieur du café. Mimile et Totoche sortent avec précaution. Il s'engagent sur le trottoir.

A ce moment le nègre apparaît à nouveau. Il aperçoit les deux amis et décidé, vient vers eux. Mimile et Totoche retournent à nouveau dans l'entrée et se précipitent vers le comptoir.

T : Encore une fine !

M : Une fine à deux !

Une fine à deux ?

M : Eh, deux fines pour chacun.

Le nègre qui les a suivis jusqu'au zinc se retire très calme dans la rue.

132. LA SALLE À MANGER

Toto est occupé à badigeonner les meubles de colle.

133. EXTÉRIEUR DU CAFÉ

Le nègre n'est plus là, dans le café on aperçoit Mimile et Totoche au zinc.

134. LE ZINC

Mimile et Totoche boivent, regardent dehors. Totoche par mimique : « Cette fois il est parti ».

Ils règlent reprennent leurs rouleaux et vont vers la porte. L'appareil recule.

Ils sont sur le point de sortir déjà rassurés. Mais le nègre, entré par une 2^e porte se trouve derrière eux. Il cherche à les pousser dehors. Nos deux amis surpris, affolés se précipitent vers une table, s'assoient et commandent avec hâte « deux trucs ». Le nègre contrarié sort.

135. LA SALLE À MANGER

Toto renverse la colle sur le parquet et l'étend avec la main.

136. PLAN Rapproché — La table près de la porte
Mimile et Totoche regardent dehors.

T : Oh, l'animal !
M : Il va nous tuer.

Ils boivent.

137. GROS PLAN

Mimile buvant, puis posant son verre sur la table.
Il regarde le nègre.

138. On voit DEUX NÈGRES

139. Mimile a de plus en plus peur et s'approche de
Totoche.

M : Mon petit Totoche, je t'aime, nous
allons mourir maintenant.

140. ENSEMBLE — La Rue

(Prendre avec deux appareils)

Dans la rue passe un pédéraste, il voit les deux qui
s'embrassent et s'arrête, il prend la fleur qu'il a à sa
boutonnière et la leur jette (geste significatif).

141. PLAN AMÉRICAIN — Intérieur du Café

L'appareil de face. On voit le pédéraste de profil.
Il jette la fleur. La fleur sur la table, puis le pédéraste
s'en va en se dandinant.

142. DEMI PLAN

Mimile et Totoche sont sidérés. Totoche gifle Mimile
et lui dit :

T : Tiens-toi bien. Tu vois de quoi on
nous prend ?

Mimile s'excuse puis après une pause Totoche dit :

T : J'ai une idée ! Viens !

143. INTÉRIEUR — TRAVELLING

Mimile et Totoche, portant leurs rouleaux et s'ap-
puyant l'un contre l'autre pour ne pas tomber se diri-
gent vers la porte des lavabos. Ils rentrent difficilement
aux Lavabos et referment la porte sur eux. Près de la
porte dans la salle, il y a une table et deux clients que
l'on voit puis le début du n° précédent. En suivant
Mimile et Totoche qui allaient entrer aux lavabos,
l'appareil s'approche en gros plan mais on ne voit
plus qu'un seul des deux clients. (Auparavant l'autre
client avait fait signe à son compagnon qu'il avait
quelque chose à lui dire).

Notre client a l'air très attentionné et fait la mimi-
que d'avoir compris et d'être très amusé. Puis l'appareil
reprend du champ et découvre son voisin qui en réa-
lité est sourd-muet et fait toute sorte de signes. A ce
moment, celui qui écoutait se lève et va aux lavabos.
On le voit tout entier.

144. DANS LA SALLE À MANGER

Toto glisse sur la colle étendue par terre comme
sur une patinoire.

145. PLAN 1^{er}

Le muet qui était entré aux lavabos sort précipi-
tement et explique à son compagnon avec force ges-
tes et un air ahuri qu'il vient de voir... (gestes). Tous
deux se dirigent alors vers le patron.

146. PANORAMIQUE

Les deux muets essaient d'expliquer quelque chose
au patron, tous deux ont l'air affolé et font mille gestes
en montrant la toilette. La patron se tord de rire et
tapant à larges coups sur l'épaule de son interlocu-
teur...

Tout à coup tous trois portent leurs regards vers les
lavabos et le rire du patron reste figé sur sa figure.

147. PLAN 1^{er} — LA PORTE DU LAVABO

Totoche et Mimile sortant des lavabos avec beau-
coup de difficultés ayant fait des habits de femmes
avec leurs rouleaux de papier. La porte fermée der-
rière eux, ils se raidissent et font un effort pour marcher
droit, se donnant le bras et visiblement gênés par leurs
jupes étroites.

148. Recul de l'appareil et TRAVELLING

Les deux amis traversent le café très dignes et
passent devant les muets et le patron ahuris.

149. EXTÉRIEUR — Porte du Café

Les deux compères sortent et passent près du nègre
qui fait toujours les cent pas. Le nègre jette un simple
regard sur nos deux amis et continue sa faction... par
l'ouverture de la porte, le patron, le garçon, les clients
suivent du regard les deux amis.

150. LA RUE

Mimile et Totoche se hâtent en jetant de temps à
autre un regard furtif derrière eux et accélèrent petit
à petit. Les vêtements commencent à se déchirer sur-
tout les jupes. Plus ils accélèrent, plus les dégâts se
manifestent jusqu'au moment où prenant le pas de
course les jambes de pantalons descendent et les jupes
restent à terre ou si l'on veut, les pantalons restent rele-
vés et ils courent montrant leurs fixes-chaussettes sous
les jupes qu'ils retiennent de leur mieux.

Ils disparaissent à un tournant.

ENCHAÎNÉ

151. SALE À MANGER

Mimile et Totoche arrivant. Ils portent encore des
débris de leur déguisement. Ils ne tiennent plus debout.
Ils glissent sur la colle et tombent. Ils s'enduisent de
colle.

152. GROS PLAN de Toto qui se tord

153. Mimile et Totoche se relèvent en s'appuyant l'un contre l'autre. Ils vont vers le salon.

PANORAMIQUE

Ils entrent dans le salon.

FONDU ENCHAÎNÉ

154. DANS LE SALON

Mimile et Totoche dorment au milieu de la pièce, des bouteilles près d'eux. Tous les murs sont tapissés de papier, on voit le gosse qui colle du papier sur la dernière... place restée libre puis il se dirige vers la salle à manger.

155. LE PALIER

Mme Mimile revient. Elle entre, referme.

156. ENSEMBLE — LA SALLE À MANGER

Mme Mimile entre et regarde le désastre. Elle va, vient furieuse et traîne le gosse caché dans un coin. Il veut se sauver et pleurniche...

Il montre le salon. Mme Mimile lâche le gosse et se rige vers le salon.

157. GROS PLAN

Mme Mimile entrant dans le salon et s'arrêtant. Elle regarde.

* « En ce qui concerne *Ça colle*, je ne sais absolument rien de ce qu'est devenu ce film. Je fis, il y avait quelques années des recherches, mais, hélas, sans résultat. Je crois sincèrement que la Cinémathèque roumaine comme organisme d'Etat aura plusieurs chances d'obtenir un renseignement précis et positif sur notre „célèbre” *Ça colle* », écrivait Christian-Jaque à Jean Georgesco en janvier 1984.

158. LE SALON

Du papier partout et Mimile et Totoche qui dorment vautrés dans les plumes.

159. ENSEMBLE

Mme Mimile s'approche des deux amis. Elle empoigne Totoche, le soulève, le traîne vers la salle à manger. Totoche méconnaissable sous la carapace de plumes.

160. LA SALLE À MANGER

Mme Mimile traînant Totoche vers la sortie ; Toto suit en hurlant.

161. ENTRÉE

Mme Mimile y dépose Totoche brutalement. Toto hurle de plus en plus fort mais Totoche continue de dormir. Mme Mimile rentre, referme.

162. SALLE À MANGER

Mme Mimile revient, s'arrête, retire ses gants, son tailleur, retrousse ses manches et rentre dans le salon. Elle ferme. Un temps.

On entend subitement un vacarme épouvantable, des coups, des objets qui se brisent, etc... puis le silence.

(L'appareil approche en demi-plan sur la porte)

La porte s'ouvre. Mimile sort, de dos. Il a fière allure et se frotte les mains. Il se retourne. Il a la face toute meurtrie. Son costume est en lambeaux. Mimile est lamentable.

FONDU

Note

LE GLISSEMENT DANS LA PRÉ-HISTOIRE: *LES BONNES* PAR JEAN GENET*

Dan Predescu

atténuante, elle propose une solution fermée (elle transforme une situation domestique en une situation-limite!), envisagée par la beauté étrange d'un poème hallucinatoire, destiné à poser des problèmes au spectateur — sans être, par cela, redevable au « Petit Organon » brechtien.

L'auteur lui-même a constaté que, tout comme ses autres pièces, celle-ci doit son effet à la somptuosité des mots surtout; en réalité, elle véhicule un peu plus de mots que ceux du lexique d'une provinciale pauvreté de Racine — et ceux-ci choisis parmi les transitoires, neutres, les non réflexifs qu'on retrouve presque sans exception dans la communication quotidienne et dans le langage des journaux.

Le héros tragique doit être, d'après Aristote, d'origine royale pour que de son sort dépende celui de la collectivité — comme une garantie de la valeur qui se perd, en s'affirmant, par sa mort. Chez Genet il s'agit de deux servantes dont personne ne dépend — et l'effet est le même, parce que l'idéal, la nécessité idéale qui est cette fois-ci la dignité humaine, apparaît d'autant plus éblouissante que la situation est sombre dans son absence, dans l'impossibilité de sa réalisation. Le héros tragique est exemplaire dans son hypostase: tous ses actes, toutes ses qualités sont surdimensionnés, surhumains — c'est l'*hybris*. Les bonnes, anti-héroïnes tout à fait kafkiennes, sont

Toute tentative de reconstruire dans des termes conceptuels la pièce de Jean Genet provoque la même sensation de discordance, tout comme, disons, celle de représenter une sphère dans un plan. Celui qui essaye de la déchiffrer en utilisant une seule clef doit se contenter de surfaces. L'interprétation sociologique, par exemple, a prouvé son inefficacité en décrivant la pièce comme un simple pamphlet social aux accents misérabilistes. D'autre part, une pure interprétation psychanalytique nous ferait comprendre par la confusion et l'ambiguïté des héroïnes, par leur jeu maniériste d'identités interchangeableables, une affirmation invertie du principe du plaisir au désavantage de celui de la réalité, allant jusqu'à la déréalisation, à l'aliénation mentale proprement dite. Les deux démarches, ni tout à fait exactes ni révécees, ont le défaut de rester trop ancrées dans l'accident phénoménologique, dans ce que l'on appelle par un terme abusif « réalisme ». Et du niveau auquel s'élève ici la métaphore on ne peut plus observer les détails « réels », mais seulement les sens et les symboles. C'est la hauteur de laquelle on ne peut plus que voir le Sphinx, mais on ne peut entendre la réponse d'Œdipe; c'est le plan onctueux d'une poésie largement intégratrice, exprimant une vision sur la condition humaine, ayant la nature de celle qu'Aristote nommait « la philosophie première ».

Paradoxalement, quoique sous l'aspect de l'enchaînement causal des événements le texte représente un discours très cohérent, en respectant avec une scrupulosité anachronique et tout à fait extravagante les préceptes classiques des unités, l'exégèse n'est pas, elle ne peut pas être, tout aussi cohérente et unitaire. L'unité de lieu, temps et action irradie ici une multiplicité de sens, un jeu de connotations multiples et contradictoires, dont le commentaire adéquat réclame l'utilisation simultanée d'au moins trois modalités interprétatives: sociologique, psychanalytique et stylistique. Ce qui rend inopérante la tentative de définir l'action par le genre prochain et la différence spécifique, opération d'abstraction qui ne ferait que l'appauvrir. La pièce a beaucoup de la structure d'une tragédie, mais au lieu d'exposer un conflit résolu par une *catharsis*

infrahumaines. L'absence du point fixe dans l'Univers, entendue ici d'une façon athée comme absence de la dignité dans l'univers moral des êtres humains signifie l'absence d'identité et leur déplacement parmi des objets sans destinée, à une existence indifférente et alléatoire.

Fermée en soi, d'une rigoureuse structure sphérique, la pièce s'édifie sur une intrigue simple, à partir d'événements extraits du reportage judiciaire. Mais, sous l'aspect des motivations, elle est conventionnelle et dépourvue de véracité dans les termes d'un réalisme pédestre ; quoique l'action se déroule dans un décor contemporain (téléphone, taxi, etc.), les psychismes sont génériques et atemporels. La situation tragique et la révolte de l'homme du souterrain (disons, à l'allure terroriste) ne sont pas expressément dérivées de certaines conditions socio-historiques : supposons que tout cela aurait pu se passer il y a deux mille ans, également. (Spartacus aussi voulait tuer les propriétaires d'esclaves pour prendre leur place). C'est la situation de l'éternel opprimé, injustement traité, coupable sans faute, condamné par la loi et par la morale courante, dépourvu de vision, de perspective, qui, pour éliminer le motif de ses frustrations investit une personne à supprimer tout un complexe de facteurs, ignorant que, malheureusement, la Situation ne peut pas être tuée.

Aucune liaison avec le plat réalisme ; les deux bonnes de Genet parlent comme les reines de Racine, se lamentent dans des répliques dont la syntaxe est souvent d'une préciosité désuète, évoquant vaguement l'éloquence classique et son involontaire imitation dans le langage emphatique des gazettes, car leur culture se résume à la lecture de celles-ci. Les bonnes complotent, elles veulent tuer leur geôlier, c'est-à-dire leur Maîtresse.

S'il s'était arrêté à ce niveau, l'auteur aurait commis une banalité d'inspiration sociale. Tels sont les faits — mais accompagnés de rêves. Une intuition de grand poète conduit le *continuum* scénique vers des profondeurs, dans un pays de contes sombres et en même temps fastueux, de Grand Guignol exacerbé, capables de figurer d'une manière plastique et exacte la condition humaine — vue d'une perspective sensiblement plébéienne et évoquée d'une façon essentiellement folklo-

rique, dans l'étrange délire final d'une des femmes de chambre. C'est une acculturation dans le sens inverse : dans une culture anémiée par un excès livresque, Genet réinvente la tragédie par une vigoureuse transformation du folklore.

Le noyau du concret certain de l'action — la relation entre Madame et ses femmes de chambre — est encerclé, entouré par les scènes ambiguës, quasi-oniriques du rituel d'exorcisation de la situation (lire : de la Fatalité, de la Destinée). En improvisant en l'absence de Madame un jeu, une pièce naïve mais dépourvue d'innocence qu'elles prennent au sérieux avec une profonde conviction, comme deux enfants dans leur jeu et avec la conscience torturante de la faute, comme deux sorcières médiévales, les bonnes régressent vers une mentalité archaïque, celle de la magie sympathétique. Elles le font en tombant dans l'autisme et la déréalisation, en involuant, paraît-il, du stade d'*Homo sapiens* vers *Homo erectus*. Processus élevé par la poésie contenue au rang de parabole ontologique de l'aliénation — quelques années avant *En attendant Godot* et *Le roi se meurt*. Il faut rappeler ce détail parce qu'on a suggéré que *Les bonnes* appartiendrait au théâtre de l'absurde ; en ce qui me concerne, je serais pour le contraire.

La limite entre le plan réel et les affabulations sous-conscientes mises en lumière dans un jeu maniaque est extrêmement incertaine. Il est impossible de préciser si Madame a jamais insulté ses femmes de chambre de la manière qui résulte de leur jeu ; mais si elle ne l'a pas fait, son attitude affable dans la seule scène dans laquelle elle apparaît effectivement est ressentie comme une insulte, la situation (tant, en fait, intolérable et insultante, leur condition — celle d'esclaves. Et leur vengeance, la dénonciation, la lâcheté sordide de la lettre anonyme, d'où résulte la peur paroxystique des conséquences, sont tout aussi dépourvues de dignité. Leur condition est la bassesse — d'où elles veulent s'évader, mais elles ne réussissent pour le moment que sur le plan de l'imaginaire, d'une façon compensatoire. Mais ce n'est pas tout : après la tentative échouée d'empoisonner leur maîtresse, l'une d'entre elles quitte le jeu en se tuant. Le geste final, réalisé sans équivoque, est lui-même un sommet d'ambiguïté si nous pensons à sa motivation. Refuge, « assassinat », sortilège ? Celle

qui le commet quitte la vie tout en jouant le rôle de Madame dans le happening repris, sans que nous sachions si elle le fait avec ou sans la conscience de la convention. Nous n'apprenons pas si elle est lucide à ce moment-là, si elle sait qui elle tue. C'est une suggestion de hétéroagression, d'assassinat fanatique en effigie. Fait qui peut être expliqué en clef réaliste comme un raptus suicidaire, comme le nomme la psychiatrie, respectivement comme une manifestation absurde de la mentalité magique. Ou, stylistiquement parlant, comme une imprécation de dimensions hyperboliques, à la manière de l'Ancien Testament : la haine de la bonne est tellement forte, qu'elle renonce à la vie si c'est ainsi qu'elle peut provoquer, même symboliquement, la mort de Madame.

Mircea Marin, le metteur en scène, a obtenu une réussite certaine dans la tentative de traduire le texte dans un acte scénique, aux attributs du réel circonstancié, sans diminuer l'auréole des significations poétiques et philosophiques. La représentation maintient son tonus et l'équilibre sur le support terriblement glissant et contradictoire, mais d'autant plus incitant, du poème genetien. Elle a une ligne ferme, à une égale distance de la facticité de la «poétisation» vague, tout comme de l'ossification schématique, thésiste, dans un contexte sain, avec le texte théorique même du dramaturge. A une seule exception près : les bonnes ne sont pas, dans la vision de Mircea Marin, deux vieilles filles épuisées par le service qui, peu à peu, doivent devenir de belles femmes passionnées et sans âge, sinon jeunes (il faut reconnaître que cette indication tient trop à l'histoire mentionnée et il serait difficile de la mettre en pratique, en ajoutant à l'interprétation des pré-occupations transformistes), mais elles sont jeunes sans équivoque, plus jeunes que Madame. Ce n'est pas une altération des sens, mais une autre vision de la mise en scène, autre que celle du dramaturge. Aux métaphores du texte, le metteur en scène n'ajoute qu'une seule, conclusive et très visible : lorsque les bonnes s'approchent du miroir, celui-ci reflète d'autres visages ; c'est un signe scénique inédit, à mon avis matérialisation baroque du message, de l'idée d'aliénation. «Moi c'est un autre» pourrait être la traduction. L'effet est

obtenu par l'utilisation de grands miroirs translucides, d'une ambivalence entièrement adéquate à l'ambiguïté de la situation scénique.

Le décor de Mihai Mădeseu date l'action d'une façon allusive. Quoique le spectacle puisse se passer n'importe où et n'importe quand, les ornements Art Nouveau début du XX^e siècle dont le scénographe a orné le boudoir de Madame ne lui sont pas du tout impropres. Toujours à ce chapitre, il faut mentionner la mise en scène des lumières intelligemment synchronisée, capable de découper au juste moment le sujet, le centre d'intérêt comme, par exemple, dans le final.

Dans l'espace limité d'une salle-studio, le metteur en scène crée un spectacle intériorisé, mais de grande tension, à la mesure du texte. Ce qui contribue tout d'abord à la création de cette impression est la mobilité scénique apparemment réduite (par rapport, sans doute, à beaucoup d'autres spectacles que nous avons vus et dans lesquels on court en scène, inutilement) des interprètes, par contraste avec leurs riches disponibilités vocales et la mimique. Le pas faulx et la voix tendue traduisent un état de guet ou d'extase. Tout est suggéré avec économie de moyens.

Il est difficile de parler de chacune des deux sœurs à part. Elles forment un duo et sous l'aspect de l'interprétation Mirela Comnoiu Marin fait du rôle de Claire une apparition de grâce nerveuse, cassante et tranchante. Greta Manta crée une Solange humble, avec des fulgurations de révolte, laissant s'entrevoir une remarquable vitalité, Caliban de circonstance sous un aspect déconcertant et agréable. Quoique le texte ne soit qu'un cri, on n'emploie pas trop souvent dans le spectacle une voix ample ; les interprètes s'adaptent parfaitement à l'espace fermé où l'on ne doit pas parler trop haut parce qu'on pourrait les entendre dans la rue, chez les voisins, etc. En échange, le chuchotement est essoufflé sifflé. Les phrases sont toujours correctement prononcées, chaque mot arrive jusqu'au spectateur. La bizarrerie de l'action aurait permis une somme de licences qui, dans ce cas, pourraient à peine se nommer ainsi. En dépit de cela, une chose manque dans le dialogue des deux actrices : la nuance de vulgarité certaine et sordide. Mirela Comnoiu Marin conserve, avec mesure, son pathétisme et son agressivité

dans les limites de l'expressivité ciselée même lorsqu'elle insulte sa « femme de chambre » nommée Claire. C'est un jeu qui ne tient qu'à un fil : cette scène aurait pu très facilement se transformer dans un moment de stupidité si ce n'était pas la peur et la pitié dans la voix, alternant avec les débordements de colère. La voix sauve



Fig.1 De gauche à droit : Mirela Comneci-Marin et Greta Manta.

la situation, la vérité de l'acteur c'est la vérité de sa voix.

Solange est véhémence ; l'impression que donne l'interprétation de Greta Manta est celle d'une force enchaînée.

Les deux portent leur rôle avec sérieux, confiant, s'identifiant non pas tellement avec l'accidentel des personnages mais plutôt avec leurs sens. Elles le font sans

aucun détachement, sans produire la confusion commode, « conciliante » du point de vue social, que Bertolt Brecht craignait tellement (j'ai même une vague impression qu'une telle confusion provient plutôt des écrits théoriques de Brecht ; mais, sur cela, une autre fois).

Rodica Mușeteanu doit faire face à un rôle strictement fonctionnel beaucoup plus pauvre dans les nuances que les autres, rôle de pôle exclusivement du conflit. Sur cette partition moins généreuse, l'actrice crayonne avec une main sûre la silhouette de Madame aimablement égoïste, soucieuse seulement de sa propre tranquillité, profondément indifférente vis-à-vis du reste de l'Univers.

Le spectacle de Brăila rend le texte d'une manière stylisée, modelée, dosée. Chose qui commence à paraître ultramoderne, du moment où, depuis longtemps déjà, nous nous sommes habitués à un théâtre avide d'expressivité au détriment du Beau. Ce fait d'art qui provient d'un théâtre moyennement coté jusqu'à présent c'est la preuve dépourvue d'ostentation que la force de la communication ne se perd pas, bien au contraire, qu'elle reste sur le territoire des proportions et de l'équilibre.

Je ne sais pas si, tel qu'affirmait Dostoïevsky, la Beauté sauvera l'humanité ; mais, en tout cas, le théâtre pourrait la révigorer.

Notes * La chronique ci-dessus est une des premières tentatives roumaines d'exégèse de la création d'un

des plus importants dramaturges du monde, depuis Büchner jusqu'à présent.

Ce volume devrait être commenté sur un espace généreux, dans une étude comparative peut-être, consacrée à nos metteurs en scène qui ont contribué sans préjugés à l'affirmation d'une exégèse théâtrale roumaine dans un domaine représenté d'une manière illustre, celui de la shakespeareologie. Ce que le metteur en scène Mihai Maniutiu a écrit jusqu'à présent (ainsi que ses mises en scène de *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre*) nécessiterait une situation dans un pareil contexte, une comparaison avec les élaborations scéniques et les exposés programmatiques dus à des créateurs comme H. Acterian, Ion Sava, L. Ciulei, Dinu Cernescu, A. Manea, Al. Tocilescu, Cătălina Buzoianu.

Dans les « essais shakespeareiens » — tout comme dans les « fragments » connexes — Mihai Maniutiu entreprend une analyse ample fondée sur un nombre considérable de pièces (dont — à retenir — les comédies manquent), désireux, comme il l'affirme dans la préface, « d'explorer, principalement, l'univers de quelques-uns des plus incitants et des plus riches personnages du grand Will », en saisissant surtout leurs « avatars et leurs paradoxes ». Autrement dit, leurs transformations et leurs contrastes, leurs facettes en devenir et leurs significations multiples, contradictoires, qui s'individualisent d'une manière unique d'être — et son nom est, dans la succession des chapitres : Richard II, Hamlet, Thersite, Vincentio, Timon, Richard III, Brutus, Macbeth, Lear, ou un couple comme Roméo-Juliette, Iago-Othello.

Titus Andronicus ouvre la suite, préambule d'un monde où « l'on se meurt sans cesse (...) et presque toujours terriblement »... Quoiqu'il parle fréquemment du sort implacable et de la prédestination décidée par les astres et les constellations zodiacales, ce ne sont pas les déterminations extérieures, les contraintes qui préoccupent surtout l'auteur. Non seulement par la composition des chapitres, mais par leur logique surtout, la vision se dévoile comme anthropocentrique, axée amplement et fidèlement sur toutes les manifestations de l'être humain, avec tous ses ascensions et désespoirs, ayant leur origine dans l'évolution de sa propre conscience,

danş le sens donné à son vouloir et à ses désirs. Les faits du héros shakespeareien — de Hamlet à Macbeth — aspirent de devenir des actions cognitives. Dans un monde qui perd facilement la tête, sort bruyamment de ses gonds, se dissipe dans un délire sanglant, les actions du héros, même si elles échouent, essaient au moins de s'échapper au « cercle » des apparences trompeuses, obturantes, de la captivité des réalités répugnantes. Mais ce qui reste fascinant c'est « le cercle de feu du mystère » (nous ne nous arrêtons pas sur le terme repris de manières diverses). Polarisation et transcendence sont les tendances et les tensions essentielles de l'univers dramatique examiné par Mihai Maniutiu.

C'est une vision de la mise en scène abondamment nourrie culturellement (l'ambitieuse iconographie du volume le confirme), en proposant de nouvelles directions d'interprétation des textes, en évitant pourtant une représentation référentielle touffue, déroutante des divers plans sur lesquels s'imposent, psychologiquement et stylistiquement, les personnages. Les analogies, les comparaisons, les allusions de l'auteur n'estompent pas leur spécifique. Des considérations appartenant à une philosophie de l'existence, des appréciations psychologiques ou de pénétration psychanalytique, des passages qui surprennent le mécanisme politique anéantisant, des raccords précis et des actualisa-

tions discrètement suggérées ne font que démontrer l'intention du metteur en scène d'embrasser un univers révélateur, sur plusieurs dimensions, de plusieurs perspectives. Il y a entre celles-ci une mise en relation continue (le psychologique falsifié par le politique, les aspirations légitimes tarées par des impuissances psychologiques).

Un transfert constant de la convention dramatique dans la médiation existentielle souligne la profondeur spirituelle recherchée par le metteur en scène dans l'image scénique. En même temps, nous observons la façon dont la théâtralité filtre avec insistance les caractérisations conclusives, marque les noms et les adjectifs qui définissent le personnage : « mimi-que », « clownerie », « extériorisation histrionique », « coups de théâtre », etc. Si Richard II « cède à la tentation du jeu et rentre dans son rôle abandonné », Hamlet va « stimuler fidèlement sa disponibilité d'être d'une façon multiple ». Il

paraît que, dans la vision de Maniutiu, des hypothèses diverses véhiculées par les exégètes de Hamlet, des masques sous lesquelles il se cachait, sont à présent réalisés par la conscience du héros, cumulés volontairement par lui-même. Entre la vie et le théâtre s'établit une fertile symbiose significative. Ou un jeu de miroirs, profusion mouvante d'images dans lesquelles nous pouvons sans doute nous perdre, mais aussi regarder en nous retrouvant, avec une intense lucidité.

Dans le sommaire, l'auteur inclut également des pages sur Beckett, sur « le double de l'acteur » (en complétant ce qu'il avait soutenu dans son livre de début), « des portraits intérieurs » (ceux des acteurs avec lesquels il a collaboré), des « réflexions »... A son second volume, Mihai Maniutiu se confirme « équilibré, sobre, grave », tel que, jadis, Cătălina Buzoianu, son ancien maître de l'Institut de Théâtre, l'avait présenté.

Ion Cazaban

INDEX ANALYTIQUE REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma XVI—XXVI (1979—1989)

A. THÉÂTRE

I. Généralités. Théorie. Esthétique du théâtre (297—308)

II. Histoire du théâtre

1. *Formes anciennes et classiques de théâtre* (309—310)
2. *XIX^e siècle* (311—316)
3. *XX^e siècle*
 - a. Première moitié (317—322)
 - b. Deuxième moitié
 - Dramaturgie (323—329)
 - Spectacle (330—344)
 - Public (345)
 - Anniversaires (346—348)

III. Comptes rendus. Bibliographie (349—384)

IV. Chronique

- a. *Théâtre — théâtreologie. La vie théâtrale* (385—391)
- b. *L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art* (392—394)
- c. *Débats, sessions* (395—396)
- d. *Nécrologies* (397)

B. MUSIQUE

I. Généralités. Théorie. Méthodologie de la musique (398—407)

II. Histoire de la musique

1. *Formes anciennes de musique (folklorique byzantine, médiévale)* (408—423)

2. *XIX^e siècle* (424—426)

3. XX^e siècle

- *Création* (427—435)
- *Interprétation. Vie musicale* (436—440)
- *Personnalités* (441—444)

III. Comptes rendus. Bibliographie. Discographie (445—474)

IV. Chronique

- a. *Musique — musicologie. La vie musicale* (475—486)
- b. *L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art* (487—489)
- c. *Débats, sessions* (490—495)

C. CINÉMA

I. Généralités. Théorie, esthétique et critique du film (496—501)

II. Le spectacle cinématographique. La production du film. L'analyse du film (502—513)

III. Comptes rendus. Bibliographie (514—524)

IV. Chronique

- a. *Film — filmologie* (525—528)
- b. *L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art* (529)
- c. *Débats, sessions* (530)

D. INDEX DES NOMS

D'AUTEURS

E. INDEX DES NOMS

A. THÉÂTRE

I. Généralités. Théorie, Esthétique du théâtre

- 297 DAVID DIACONU, DOINA : *Theatre — a Tentative Model of Approach*
XVI (1979), p. 13—25
- 298 GHEORGHE, DANIELA : *Sur quelques moyens de la construction du symbole théâtral*
XXII (1985), p. 23—29
- 299 GHEORGHIU, MIHNEA : *Le théâtre et l'histoire*
XXI (1984), p. 5—9
- 300 GHEORGHIU, MIHNEA : *Nouveaux modèles culturels*
XXII (1985), p. 3—5
- 301 TERTULIAN, N. : *Le théâtre dans la pensée esthétique de Tudor Vianu*
XVII (1980), p. 3—11
- 302 TOBOȘARU, ION : *Coordonnées esthétiques du théâtre contemporain*
XXVI (1989), p. 19—27
- 303 TOBOȘARU, ION : *La physionomie du théâtre politique contemporain*
XXII (1985), p. 5—15
- 304 TOBOȘARU, ION : *Le profil esthétique du théâtre contemporain*
XXIV (1987), p. 7—19
- 305 TOBOȘARU, ION : *Esthétique et théâtrologie. Coordonnées esthétiques de la critique de théâtre*
XXV (1988), p. 3—15
- 306 TOBOȘARU, ION : *Réflexions sur l'esthétique du théâtre roumain contemporain*
XVI (1979), p. 3—13
- 307 ZAMFIRESCU, ION : *Images de chantier*
XYIII (1981), p. 3—7
- 308 ZAMFIRESCU, ION : *Quatre décennies de culture roumaine*
XXI (1984), p. 3—5

II. Histoire du théâtre

1. Formes anciennes et classiques de théâtre

- 309 BERLOGEA, ILEANA : *Manifestations théâtrales à la cour voïvodale valaque et moldave au Moyen Âge*
XIX (1982), p. 29—37

- 310 IGIROȘIANU, I. : *Hypothèses et réalités concernant l'oeuvre et la vie de Molière*
XXIII (1986), p. 19—

2. XIX^e siècle

- 311 ALȚERESCU, SIMION : *La modernité du concept de théâtre chez Caragiale*
XIX (1982), p. 21—25
- 312 CIOCULESCU, ȘERBAN : *L'urbanité des héros « caragialesques »*
XIX (1982), p. 9—13
- 313 GHEORGHIU, MIHNEA : *Un « style » Caragiale ?*
XIX (1982), p. 5—9
- 314 IONESCU, MEDEEA : *Ceremonials, Entertainments, Performances and the Romanian Society in Lagarde's and Wilkinson's Writings*
XX (1983), p. 69—75
- 315 TOBOȘARU, ION : *I. L. Caragiale et sa vision esthétique du théâtre*
XIX (1982), p. 17—21
- 316 ZAMFIRESCU, ION : *Caragiale sous le signe responsable du temps*
XIX (1982), p. 13—17

3. XX^e siècle

a. Première moitié

- 317 ALTERESCU, SIMION : *Le théâtre d'avant-garde dans la presse roumaine des 2^e et 3^e décennies du XX^e siècle*
XVIII (1981), p. 49—75
- 318 ALTERESCU, SIMION : *Le théâtre d'avant-garde. Conceptions théoriques et activité créative en Roumanie au début du XX^e siècle*
XX (1983), p. 21—35
- 319 BERZUC, IOLANDA : *Spectacles Claudel en Roumanie*
XXII (1985), p. 29—37
- 320 BUCUR, MARIN : *Une correspondance inédite : lettres de Louis Gillet à Marthe Bibesco (1937—1943)*
XVIII (1981), p. 109—125
- 321 BUCUR, MARIN : *Une correspondance inédite : lettres de Louis Gillet à Marthe Bibesco (1940—1941) (II)*
XX (1983), p. 97—103
- 322 BUCUR, MARIN : *Une correspondance inédite : lettres de Louis Gillet à Marthe Bibesco (1941—1943) (III)*
XXI (1984), p. 69—83
- 323 CAZABAN, ION : *L'Art de l'acteur et les critères de la critique théâtrale roumaine au début du XX^e siècle*
XVII (1980), p. 99—105

324 VODĂ CĂPUȘAN, MARIA : *Lucian Blaga et le modèle réflexif du drame*
XX (1983), p. 35–43

b. Deuxième moitié

— Dramaturgie

325 BERLOGEA, ILEANA : *La comédie contemporaine roumaine dans le contexte universel*
XVII (1980), p. 11–23

326 MĂRGINEANU, IOANA : *Le théâtre de Romulus Guga — dimensions humanistes et originalité du style*
XXIII (1986), p. 15–19

327 MUNTEANU, ELISABETA : *Structure et style dans le théâtre roumain contemporain*
XXII (1985), p. 15–23

328 POPESCU, ANA MARIA : *La connaissance de soi et la détermination de la structure comique dans le théâtre de Theodor Mazilu*
XVIII (1981), p. 41–49

329 TOBOȘARU, ION : *Hypostases de l'idée d'unité nationale dans le théâtre*
XXI (1984), p. 39–43

330 VASILIU, MIHAI : *L'évolution de la dramaturgie roumaine contemporaine*
XXI (1984), p. 9–17

— Spectacle

331 ALTERESCU, SIMION : *George Vraca, Ion Finteșteanu, Jules Cazaban, Eliza Petrichescu, Nicolae Tomazoglu*
XVI (1979), p. 83–94

332 ALTERESCU, SIMION : *Lucia Sturdza Bułandra, Ion Manolescu*
XVII (1980), p. 87–93

333 BERLOGEA, ILEANA : *Liviu Ciulei, metteur en scène shakespearien*
XVI (1979), p. 51–65

334 BERLOGEA, ILEANA : *Pièces de Gorki dans la vision scénique de Liviu Ciulei et Lucian Pintilie*
XVIII (1981), p. 75–87

335 CAZABAN, ION : *La scénographie de Paul Bortnovschi*
XX (1983), p. 43–53

336 CAZABAN, ION : *L'espace théâtral dans la conception des scénographes roumains contemporains (Etude introductive, suivi de textes de : Paul Bortnovschi, Teodor Constantinescu, Vittorio Hollies, Dan Jitianu, Mircea Matcaboji)*
XVI (1979), p. 65–83

337 CAZABAN, ION : *Marcel Anghelescu*
XVII (1980), p. 93–96

338 FLOREA, MIHAI : *L'accueil en Europe du théâtre de Vasile Alecsandri*
XX (1983), p. 53–59

339 FLOREA, MIHAI : *Le spectacle de théâtre au cadre du festival national «L'Hymne à la Roumanie» : réalisations, perspectives*
XXI (1984), p. 17–25

340 MĂRGINEANU, IOANA : *Dimensions contemporaines du tragique dans l'interprétation des acteurs roumains*
XVIII (1981), p. 87–97

341 MĂRGINEANU, IOANA : *Irina Petrescu*
XVIII (1981), p. 107–109

342 NICOLAU, IRINA, RĂDULESCU, SPERANȚA : *Considérations critiques sur le spectacle de folklore contemporain*
XVIII (1981), p. 97–101

343 POPESCU, ANA MARIA : *Corneliu Dumitras*
XVII (1980), p. 96–99

344 POPESCU, ANA MARIA : *Leopoldina Bălănușă, Gina Patrichi, Ileana Predescu, Mircea Albulescu, George Constantin, Victor Rebenjiuc*
XVI (1979), p. 94–107

— Public

345 TOBOȘARU, ION : *La réception esthétique du théâtre*
XXIII (1986), p. 5–15

— Anniversaires

346 ZAMFIRESCU, ION : *À la lumière d'un anniversaire*
XXIII (1986), p. 3–5

347 ZAMFIRESCU, ION : *Brèves réflexions en marge d'un anniversaire (40 ans d'activité de l'Institut d'Histoire de l'Art)*
XXVI (1989), p. 3–7

348 ZAMFIRESCU, ION : *Dans le concert d'un plaidoyer universel (Les hommes de science et la paix)*
XIX (1982), p. 3–5

III. Comptes rendus. Bibliographie

349 ALTERESCU, SIMION : *Actorul și virstele teatrului românesc*, Bucarest, 1980 (Ileana Berlogea)
XVII (1980), p. 120–122

- 350 *An Abridged History of Romanian Theatre*, Bucharest, Ed. Academiei, 1983 (Daniela Arjăreanu)
XXI (1984), p. 87–88
- 351 BERLOGEA, ILEANA : *Istoria teatrului universal*, Bucarest, 1981 (Ioana Mărgineanu)
XIX (1982), p. 90–91
- 352 BERLOGEA, ILEANA : *Teatrul american de azi*, Cluj-Napoca, 1978 (Ioana Mărgineanu)
XVI (1979), p. 141–142
- 353 BERLOGEA, ILEANA : *Teatrul românesc – Teatrul universal. Confluențe*, Iași, 1984 (Ion Toboșaru)
XXII (1985), p. 100–101
- 354 CAZABAN, ION : *Caragiale și interpretii săi*, Bucarest, 1985 (Constantin Paraschivescu)
XXIII (1986), p. 79–80
- 355 *Deux « livres d'amour » de HORIA DELEANU* : *Arta regiei teatrale et Elogiu scenei*, Bucarest, 1987, 1985 (Florin Potra)
XXVI (1989), p. 85–89
- 356 EVERAC, PAUL : *Martor cu păreri proprii*, Iași, 1984 (Ion Toboșaru)
XXII (1985), p. 99–100
- 357 FAIFER, FLORIN : *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, 1983 (Ana Maria Popescu)
XXI (1984), p. 92–93
- 358 *Frantisek Tröster*, Bratislava, 1983 (Ion Cazaban)
XXII (1985), p. 101
- 359 MANEA, AURELIU : *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, 1983 (Iolanda Soare)
XXI (1984), p. 96–97
- 360 MAŠEK, VICTOR ERNEST, *Literatură și existență dramatică*, Bucarest, 1983 (Daniela Gheorghe)
XXI (1984), p. 95–96
- 361 MĂCIUCĂ, CONSTANTIN : *Motive și structuri dramatice* (Motifs et structures dramatiques), Bucarest, 1986 (Ion Toboșaru)
XXIV (1987), p. 112–113
- 362 MĂCIUCĂ, CONSTANTIN : *Viziuni și forme teatrale*, Bucarest, 1983 (Ion Toboșaru)
XXI (1984), p. 94–95
- 363 *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, édition soignée, étude introductive et notes par Lucian Drimba, Cluj-Napoca, 1983 (Constantin Mălinaș)
XXI (1984), p. 88–89
- 364 PETRESCU, CAMIL : *Comentarii și delimitări în teatru*, édition, étude introductive et notes par Florica Ichim, Bucarest, 1983 (V. E. Mașek)
XXI (1984), p. 89–91
- 365 PETRESCU, CAMIL : *Documente literare*, Bucarest, 1979 (Medea Ionescu)
XVIII (1981), p. 147–152
- 366 *Poetics*, edited by Solomon Marcus, Amsterdam, 1984 (Daniela Gheorghe)
XXII (1985), p. 101–103
- 367 SAVA, ION : *Teatralitatea teatrului*, Bucarest, 1981 (Ion Cazaban)
XIX (1982), p. 87–88
- 368 SĂCEANU, AMZA : *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, Bucarest, 1983 (Ion Zamfirescu)
XXI (1984), p. 95
- 369 SILVESTRU, VALENTIN : *Ora 19³⁰*, Bucarest, 1983 (Ana Maria Popescu)
XXI (1984), p. 93–94
- 370 TOBOȘARU, ION : *Arta teatrului contemporan. Consemnări III* (L'art du théâtre contemporain. Notes III), Bucarest, 1987 (Ion Zamfirescu)
XXIV (1987), p. 113–114
- 371 TOBOȘARU, ION : *Essais sur les arts du spectacle contemporain*, Bucarest, 1988 (Ioana Mărgineanu)
XXVI (1989), p. 83–85
- 372 TOBOȘARU, ION : *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Bucarest, 1981 (Ioana Mărgineanu)
XIX (1982), p. 89–90
- 373 TOBOȘARU, ION : *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, 1978 (Ioana Mărgineanu)
XVI (1979), p. 139–140
- 374 VARTIC, ION : *Radu Stanca. Poezie și teatru*, Bucarest, 1978 (Elisabeta Munteanu)
XVI (1979), p. 140–141
- 375 VODĂ CĂPUȘAN, MARIA : *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, 1982 (Ileana Berlogea)
XX (1983), p. 107–108
- 376 VOINESCU, ALICE : *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Bucarest, 1983 (Ion Zamfirescu)
XXI (1984), p. 91
- 377 ZAMFIRESCU, ION : *O antologie a dramei istorice românești – perioada contemporană* (Une anthologie du drame historique roumain – la période contemporaine), Bucarest, 1986 (Mihai Vasiliu)
XXIV (1987), p. 111–112
- 378 ZAMFIRESCU, ION : *Teatru și umanitate*, Bucarest, 1979 (Ioana Mărgineanu)
XVII (1980), p. 119–120
- 379 ZAMFIRESCU, ION : *Teatrul european al Luminilor*, Bucarest, 1981 (Ion Toboșaru)
XIX (1982), p. 88–89
- 380 ZAMFIRESCU, ION : *Teatrul romantic european*, Bucarest, 1984 (Ion Toboșaru)
XXI (1984), p. 91–92

- 381 XVI (1979), p. 147
 382 XVII (1980), p. 139
 383 XVIII (1981), p. 155

Bibliographie

- 384 *Index analytique «Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», Série Théâtre, Musique, Cinéma, I—XV (1964—1978)*
 XVII (1980), p. 141—145

IV. Chronique

a. Théâtre — théâtrologie. La vie théâtrale

- 385 XVI (1979), p. 119—124 (Medeea Ionescu)
 386 XVII (1980), p. 105—108 (Medeea Ionescu)
 387 XVIII (1981), p. 125—130 (Medeea Ionescu)
 388 *Le Festival de Stratford-upon-Avon. 1981* (Medeea Ionescu)
 XIX (1982), p. 82—85
 389 *Préoccupations théâtrologiques et spectacles à Belgrade* (Ion Cazaban)
 XXIV (1987), p. 107—109
 390 *Présences roumaines à l'étranger en 1983. Théâtre* (Ion Cazaban)
 XXI (1984), p. 85—86
 391 *Spectacles de théâtre à Prague* (Daniela Gheorghe)
 XXV (1988), p. 109—111

b. L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art

- 392 XXIII (1986), p. 75—76
 393 XXIV (1987), p. 107
 394 XXV (1988), p. 109

c. Débats, sessions

- 395 *Journées de Travaux à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest* (édition '82) (C<azaban> I<on>, R<ăzvan> T<eodorescu>)
 XX (1983), p. 103—104
 396 *Aspects de la vie scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art* (Iolanda Soare)
 XXI (1984), p. 83

d. Nécrologie

- 397 *In memoriam: Mihai Florea* (Manuela Cernat)
 XXIV (1987), p. 119

I. Généralités. Théorie. Méthodologie de la musique

- 398 FIRCA, GHEORGHE : *Implications des systèmes rythmiques dans la musique contemporaine*
 XXVI (1989), p. 27—37
 399 FIRCA, GHEORGHE : *L'analyse musicale envisagée dans la perspective de la systématique*
 XX (1983), p. 15—21
 400 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *A Study of Musical Archetypes : (I) The Symbolic of Numbers*
 XXI (1984), p. 59—69
 401 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*
 XXII (1985), p. 49—55
 402 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *A Study of Musical Archetypes : (III) The Archetypes of « Birth » and « Death »*
 XXIII (1986), p. 23—27
 403 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *A Study of Musical Archetypes : (IV) The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)*
 XXIV (1987), p. 59—67
 404 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*
 XIX (1982), p. 75—79
 405 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *Sur une définition des systèmes mélodiques*
 XVII (1980), p. 61—87
 406 RĂDULESCU, SPERANȚA : *Quelques considérations sur la communication artistique musicale de la perspective du système sémiologique de Luis Prieto*
 XVI (1979), p. 43—51
 407 TOMESCU, VASILE : *Werte und Orientierungen der zeitgenössischen rumänischen Musik*
 XXI (1984), p. 25—31

II. Histoire de la musique

1. Formes anciennes de musique (folklorique, byzantine, médiévale)

- 408 ALEXANDRESCU, OZANA : *The Pentekostarion in Byzantine Manuscripts*
 XXVI (1989), p. 47—61

- 409 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *On the « Syntactic Flexibility » in Romanian Folk Musik*
XVIII (1981), p. 101–107
- ✓ 410 MOISESCU, TITUS : *A Catalog of Those Engaged in the Art of Byzantine Music along Time (Ms. 923/BAR)*
XXII (1985), p. 67–77
- ✓ 411 MOISESCU, TITUS : *Anciens codex musicaux roumains : « Le manuscrit de Dobrovă » (Ms. 258/Leimonos)*
XXIV (1987), p. 79–99
- ✓ 412 MOISESCU, TITUS : *Anciens manuscrits musicaux roumains : « Le manuscrit B 283 » de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B 283/BAR)*
XXV (1988), p. 75–95
- ✓ 413 MOISESCU, TITUS : *Grammaires musicales de tradition byzantine dans quelques vieux manuscrits et livres roumains*
XXVI (1989), p. 37–47
- ✓ 414 MOISESCU, TITUS : *Musique byzantine dans les manuscrits roumains des XV^e et XVI^e siècles*
XIX (1982), p. 55–63
- ✓ 415 MOISESCU, TITUS : *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine : « L'Anthologie de 1515 d'Eustatie de Putna » (M 1102)*
XXIII (1986), p. 59–75
- ✓ 416 MOISESCU, TITUS : *Turning to Account the Byzantine Music Treasure Lore in Romania*
XX (1983), p. 3–11
- ✓ 417 ȘIRLI, ADRIANA : *De la continuité des chants psalliques depuis la seconde moitié du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*
XVII (1980), p. 37–61
- ✓ 418 ȘIRLI, ADRIANA : *The Akathistos Hymn in the Musical Manuscripts of the 14th and 15th Centuries*
XIX (1982), p. 37–55
- ✓ 419 TREBICI-MARIN, HRISANTA : *A New Approach to the Form in the Byzantine Chant*
XXIV (1987), p. 19–27
- ✓ 420 TREBICI-MARIN, HRISANTA : *La recherche sur la musique psallique, un domaine de la musicologie roumaine contemporaine*
XXI (1984), p. 47–59
- ✓ 421 TREBICI-MARIN, HRISANTA : *Le répertoire des anciens manuscrits psalliques. L'Anthologion*
XXV (1988), p. 95–99
- 422 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Drei unveröffentlichte Porträts eines brasower Organisten des 17. Jahrhunderts*
XXV (1988), p. 99–103

- 423 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Pratiques musicales dans les anciennes chroniques roumaines (XVI^e–XVIII^e siècles)*
XXIV (1987), p. 27–41

2. XIX^e siècle

- ✓ 424 JAKOVLJEVIĆ ANDRIJA (Grèce) : *Inventory of Romanian Musical Manuscripts of Agios Paulos Monastery on Mount Athos*
XIX (1982), p. 63–67
- 425 LÁSZLÓ, FERENC : *« Amico Liszt ». Un portrait par Carol Popp de Szathmari*
XXIV (1987), p. 99–107
- 426 LÁSZLÓ, FERENC : *Tournée de Liszt au Banat, en Transylvanie, Valachie, Moldavie et Bucovine. Chronologie et répertoire*
XXVI (1989), p. 61–67

3. XX^e siècle

— Création

- 427 ALEXANDRESCU, LUCIA MONICA : *La dramaturgie classique et moderne dans la création d'opéra roumaine contemporaine*
XXII (1985), p. 37–49
- 428 BERGER, WILHELM GEORG : *La symphonie des symphonies enesquiennes : Œdipe*
XVIII (1981), p. 7–13
- 429 BREDICEANU, MIHAI : *Music and Poly-modular Time (Structural polytempi music)*
XXV (1988), p. 15–39
- 430 DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE : *Centenaire Dimitrie Cuclin*
XXII (1985), p. 87–93
- ✓ 431 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *« Considérations sur une « musique atemporelle »*
XVI (1979), p. 35–43
- 432 GRIGORIU, THEODOR : *Les créations d'Enesco, modèle d'humanité*
XXII (1985), p. 77–81
- 433 RUȘU, LIVIU : *Dimitrie Cuclin au carrefour de deux siècles*
XXII (1985), p. 93–99
- 434 VOICANA, MIRCEA : *Georges Enesco dans la culture musicale contemporaine*
XXII (1985), p. 81–87
- 435 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Quelques remarques sur l'œuvre pianistique de Georges Enesco*
XIX (1982), p. 67–75

— Interprétation. Vie musicale.

- 436 ALEXANDRESCU, LUCIA MONICA : *La musique chorale roumaine dans le contexte de la vie musicale des années 30*
XX (1983), p. 11–15

- 437 MUȘAT, NICOLAE : *L'influence de l'école de Crémone sur la lutherie contemporaine* XXIII (1986), p. 27—33
- 438 NICOLAU, IRINA, RĂDULESCU, SPERANȚA : *Considérations critiques sur le spectacle de folklore contemporain* XVIII (1981), p. 97—101
- 439 POPESCU-DEVESELU, ANISIA : *Témoignages sur Georges Enesco pédagogue* XVII (1980), p. 23—29
- 440 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Une correspondance inédite et quelques épisodes concernant la première de l'opéra ŒDIPE d'Enesco* XX (1983), p. 75—87
- *Personalités*
- 441 COMIȘEL EMILIA : *Aspects de l'activité musicale de Constantin Brăiloiu en Suisse* XXIV (1987), p. 41—59
- 442 COMIȘEL, EMILIA : *De l'importance des études de Béla Bartók pour la recherche des genres folkloriques* XVIII (1981), p. 13—41
- 443 COMIȘEL, EMILIA : *La correspondance de Constantin Brăiloiu avec Milica Ilijin* XX (1983), p. 87—97
- 444 VOICANA, MIRCEA : *Richard Strauss et la Roumanie* XXVI (1989), p. 67—79

III. Comptes rendus. Bibliographie. Dis-cographie

- 445 ALEXANDRU, TIBERIU : *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii* (Studies in Ethnomusicology, Organology, Musicology), Bucharest, 1978 (Constantin Stih-Boos) XVI (1979), p. 144—147
- 446 BENTOIU, PASCAL : *Capodopere enesciene*, Bucharest, 1984 (Constantin Stih-Boos) XXII (1985), p. 106—109
- 447 BREAZUL, GEORGE : *Pagini din istoria muzicii românești* (Pages from the History of Romanian Music), vol. I—IV, Bucharest, 1966, 1970, 1974, 1977 (Constantin Stih-Boos) XVI (1979), p. 142—144
- 448 BUCUR, SEBASTIAN BARBU : *Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumănescă. I. Calavasier*, Bucharest, 1981 (Marin Velea) XXI (1984), p. 97—98
- 449 CIOBANU, GHEORGHE : *Studii de etno-muzicologie și bizantinologie* (Studies in Ethnomusicology and Byzantinologie), vol. I—II, Bucharest, 1974, 1979 (Constantin Stih-Boos) XVII (1980) p. 122—133

- 450 CIOBANU, GHEORGHE : *Études de musi-que ancienne roumaine*, Bucarest, 1984 (Hrisanta Trebici-Marin) XXII (1985), p. 104—105
- 451 *Collection IZVOARELE MUZICII ROMÂNEȘTI*, vol. I—II, éditeur pr. Gheorghe Ciobanu, Bucarest, 1976, 1978 (Elena Zottoviceanu) XX (1983), p. 108—109
- 452 COSMA, OCTAVIAN LAZĂR : *Hronicul muzicii românești*, vol. V, Bucharest, 1983 (Constantin Stih-Boos) XXI (1984), p. 98—100
- 453 COSMA, OCTAVIAN LAZĂR : *Hronicul muzicii românești*, vol. VI, Bucharest, 1984 (Constantin Stih-Boos) XXII (1985), p. 105—106
- 454 ENESCIANA II—III, *Georges Enesco, musicien complexe*, Bucarest 1981 (Hrisanta Petrescu) XIX (1982), p. 94
- 455 FIRCA, CLEMANSĂ-LILIANA : *Catalogul tematic al creației lui George Enescu, I, (1886—1900)*, Bucharest, 1985 (Elena Zottoviceanu) XXIII (1986), p. 80
- 456 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, Bucharest, 1984 (Hrisanta Trebici-Marin) XXIII (1986), p. 82
- 457 GHIRCOIAȘIU, ROMEO : *Studii enesciene* (Studies in Enescu), Bucharest, 1981 (Constantin Stih-Boos) XIX (1982), p. 92—94
- 458 GRIGORIU, THEODOR : *Muzica și nimbul poeziei* (La musique et le nimbe de la poésie), Bucharest, 1987 (Iosif Sava) XXIV (1987), p. 115—116
- 459 *Libres de musique byzantins parus à Editura Muzicală* (Adriana Șirli) XXII (1985), p. 103, 104
- 460 MANOLIU, GEORGE : *George Enesco poet și ginditor al viorii* (Georges Enesco poète et penseur du violon), Bucharest, 1986 (Anisia Popescu-Deveselu) XXIV (1978), p. 114—115
- 461 MOISESCU, TITUS : *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească* (Prolegomènes byzantins. Musique byzantine en manuscrits et ancienne écriture roumaine), Bucharest, 1985 (Ozana Alexandrescu) XXV (1988), p. 105—106
- 462 NEMESCU, OCTAVIAN : *Capacitățile semantice ale muzicii*, Bucharest, 1983 (Liviu Dăncănu) XXI (1984), p. 100—101

- 463 SULIȚEANU, GHIȚELA: *Folclor muzical din județul Brăila. Balada sau Cîntecul bătrînesc* (Romanian Folk Music from Brăila County. The Ballad or « The Time-Honoured Song »), Brăila—Bucharest, 1980 (Constantin Stîhi-Boos)
- XIX (1982), p. 91—92
- 464 Școala muzicală de la Putna. *Manuscrisul 56/544/576 I, Anthologhion*, Bucarest, 1980 (Hrisanta Petrescu)
- XVIII (1981), p. 152—155
- 465 « Școala muzicală de la Putna ». *Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Anthologion* (« L'École musicale de Putna ». Manuscrit n° 12/Leipzig. Anthologion), Bucarest, 1985 (Hrisanta Trebici-Marin)
- XXIV (1987), p. 114
- 466 ȘIRLI, ADRIANA: *Repertoriul tematic al manuscriselor bizantine și postbizantine (secolele XIV—XIX)*, vol. I *Anastasimatarul*, Bucarest, 1986 (Marin Ionescu)
- XXIII (1986), p. 81—82
- 467 ȘORBAN, ELENA MARIA: *Vigiliale*. Ed. bilingue roum. et allemande, Bucarest, 1986 (Titus Moisesescu)
- XXVI (1989), p. 89—90
- 468 TREBICI-MARIN, HRISANTA: *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca, ms. 1106*, Bucarest, 1985 (Marin Ionescu)
- XXIII (1986), p. 80—81
- 469 VANCEA, ZENQ: *Creația muzicală românească, sec. XIX—XX*, vol. II, Bucarest, 1978 (Elena Zottoviceanu)
- XVII (1980), p. 133—134

Travaux parus

- 470 XVI (1979), p. 147
- 471 XVII (1980), p. 139—140
- 472 XVIII (1981), p. 155—156

Bibliographie

- 473 *Index analytique « Revue Roumaine d'Histoire de L'Art », Série Théâtre, Musique, Cinéma, I—XV (1964—1978)*
- XVII (1980), p. 145—149

Discographie

- 474 XVIII (1981), p. 156—157 (Hrisanta Petrescu)

IV. Chronique

a. Musique — musicologie. La vie musicale

- 475 XVI (1979), p. 124—128 (Radu Stan)

- 476 XVII (1980), p. 108—113 (Radu Stan)
- 477 XVIII (1981), p. 130—135 (Viorel Crețu)
- 478 *Documentation au Danemark* (Hrisanta Trebici-Marin)
- XXIII (1986), p. 78—79
- 479 *De centenaire UNESCO dans le monde* (Viorel Cosma)
- XIX (1982), p. 79—82
- 480 *Premières auditions de Georges Enesco* (Clemansa Liliana Firca)
- XXVI (1989), p. 91—93
- 481 *Présences roumaines à l'étranger en 1982. Musicologie* (El(ena) Z(ottoviceanu) et A(riana) Ș(iri))
- XX (1983), p. 104—105
- 483 *Quelques précisions concernant la valorisation des créations inédites de Georges Enesco* (Mircea Voicana)
- XXVI (1989), p. 93—94
- 484 *Quelques précisions en ce qui concerne la « 1^{re} Sonate pour piano et violoncelle op. 26, n° 1, en fa mineur » de Georges Enesco* (Clemansa Liliana Firca)
- XXV (1988), p. 111—112
- 485 *Voyage d'études aux États-Unis* (Adriana Șirli)
- XVIII (1981), p. 137—139
- 486 *Voyage d'études : Suède et Yougoslavie* (Elena Zottoviceanu)
- XXIII (1986), p. 77—78

b. L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art

- 487 XXIII (1986), p. 75
- 488 XXV (1988), p. 109
- 489 XXVI (1989), p. 91

c. Débats, sessions

- 490 *Le X^e Festival International « Georges Enesco ». Le symposium de musicologie*, Bucarest, 1985 (Elena Zottoviceanu)
- XXIII (1986), p. 76
- 491 *Le Symposium de musicologie « Stevan Mokranjac » de Negotin (Yougoslavie)* (Lucia Alexandrescu, Elena Zottoviceanu)
- XVIII (1981), p. 135—136
- 492 *Le Symposium International « Musica Antiqua Europae Orientalis » — Bydgoszcz, septembre 1978* (Elena Zottoviceanu)
- XVI (1979), p. 128—130
- 493 *Le symposium « Musica Antiqua Europae Orientalis », Bydgoszcz, 1985*
- XXIII (1986), p. 76—77
- 494 *Manifestations scientifiques à l'Institut d'Histoire de l'Art* (Hrisanta Petrescu)
- XIX (1982), p. 85—87

- 495 Sessions de musicologie au Séminaire d'études américaines de Salzbourg (Autriche) (Elena Zottovicianu)
XVI (1979), p. 130—132

C. CINÉMA

I. Généralités. Théorie, esthétique et critique du film

- 496 CARABĂȚ, DUMITRU : *Hypothèse concernant une « forme élevée » du sujet de film dans la cinématographie contemporaine : la fusion de la narration, de la métamorphose et de l'oraculaire*
XXV (1988), p. 51—61
- 497 GHEORGHIEU, MIHNEA : *Un art de l'ouverture*
XXIV (1987), p. 3—7
- 498 LITTERA, GEORGE : *L'avant-garde littéraire roumaine et le film*
XXIII (1986), p. 33—39
- 499 POTRA, FLORIAN : *La littérature comme « expérience culturelle » du cinéaste*
XXVI (1989), p. 7—19
- 500 POTRA, FLORIAN : *La poétique personnelle du critique*
XXIV (1987), p. 67—79
- 501 TOBOȘARU, ION : *La haute prise de conscience du film roumain contemporain*
XX (1983), p. 59—69

II. Le spectacle cinématographique. La production du film. L'Analyse du film

- 502 CERNAT, MANUELA : *Caragiale et les lectures cinématographiques de son œuvre : du réalisme au réalisme fantastique*
XIX (1982), p. 25—29
- 503 CERNAT, MANUELA : *La contribution des pionniers du cinéma roumain et de nos cinéastes contemporains au soutien de l'idéal d'unité nationale*
XXI (1984), p. 43—47
- 504 CERNAT, MANUELA : *La Société cinématographique roumano-italienne (CINEROMIT)*
XXVI (1989), p. 79—81
- 505 CERNAT, MANUELA : *Portraits de metteurs en scène contemporains : Dan Pîșă, Alexandru Tatos, Sergiu Nicolaescu*
XXV (1988), p. 61—75
- 506 CERNAT, MANUELA : *Présences françaises dans le cinéma roumain, présences roumaines dans le cinéma français de 1895 à 1945*
XXII (1985), p. 55—67

- 507 LITTERA, GEORGE : *Aperçu sur l'histoire nouvelle du documentaire roumain*
XVI (1979), p. 25—35
- 508 LITTERA, GEORGE : *L'Évolution du cinéma d'animation roumain (1951—1977)*
XVII (1980), p. 29—37
- 509 POTRA, FLORIAN : *Analyse provisoire de la production cinématographique de la décennie 1976—1985*
XXIII (1986), p. 39—53
- 510 POTRA, FLORIAN : *L'Évocation du passé dans le film roumain*
XXI (1984), p. 31—39
- 511 POTRA, FLORIAN : *L'Évolution de la comédie à « l'époque ancienne » du cinéma roumain*
XVI (1979), p. 107—119
- 512 POTRA, FLORIAN : *Qualité du public — qualité du film (fragments)*
XXV (1988), p. 39—51
- 513 VASILESCU, OLTEEA : *La contribution d'un cinéaste d'origine roumaine au développement du film expressionniste allemand : Lupu Pick*
XXIII (1986), p. 53—59

III. Comptes rendus. Bibliographie

- 514 CARABĂȚ, DUMITRU : *De la cuvînt la imagine (Du mot à l'image)*, Bucarest, 1987 (Daniela Gheorghe)
XXV (1988), p. 107—108
- 515 CERNAT, MANUELA : *A Concise History of the Romanian Film*, Bucharest, 1982 (Cristina Corciovescu)
XX (1983), p. 109—110
- 516 DARIAN, ADINA : *Mirajul statuetei de aur (Le mirage de la statuette d'or)*, Bucarest, 1985 (Manuela Cernat)
XXIV (1987), p. 117—119
- 517 DUMA, DANA : *Autoportretele filmului*, Bucarest, 1983 (Daniela Gheorghe)
XXI (1984), p. 101
- 518 POTRA, FLORIAN : *Aurul filmului*, Bucarest, 1984 (Olteea Vasilescu)
XXII (1985), p. 109
- 519 POTRA, FLORIAN : *Aurul filmului (II). Opere evocînd prezentul (L'Or du film. II, Œuvres évoquant le présent)*, Bucarest, 1987 (Olteea Vasilescu)
XXV (1988), p. 106—107
- 520 POTRA, FLORIAN : *Profesiune : filmul*, Bucarest, 1979 (Olteea Vasilescu)
XVII (1980), p. 134—137

- 521 PÔTRA, FLORIAN : *Reconstruiți*, Bucarest,
1981 (Ion Toboșaru)
XIX (1982), p. 90—91
- 522 VASILESCU, OLTEEA : *Lanterna cu amintiri* (La lanterne aux souvenirs), Bucarest,
1987 (Cristina Corciovescu)
XXIV (1987), p. 116—117

Travaux parus

- 523 XVII (1980), p. 140

Bibliographie

- 524 *Index analytique « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », Série Théâtre, Musique, Cinéma I—XV (1964—1978)*
XVII (1980), p. 149—151

D. INDEX DES NOMS D'AUTEURS *

Alexandrescu (Lucia Monica) 427, 436, 491 (c.)
Alexandrescu (Ozana) 408, 461 (c.r.)
Alterescu (Simion) 311, 317, 318, 331, 332
Arăreanu (Daniela) 350 (c.r.)
Berger (Wilhelm Georg) 428
Berlogea (Ileana) 309, 325, 333, 334, 349 (c.r.), 375 (c.r.)
Berzuc (Iolanda) 319, 359 (c.r.), 396 (c.), 530 (c.)
Brediceanu (Mihai) 429
Bucur (Marin) 320, 321, 322
Carabăț (Dumitru) 496
Cazaban (Ion) 323, 335, 336, 337, 358 (c.r.), 367 (c.r.),
389 (c.), 390 (c.), 395 (c.)
Cernat (Manuela) 397 (néc.), 502, 503, 504, 505, 506,,
516 (c.r.), 525 (c.), 527 (c.), 528 (c.)
Cioculescu (Șerban) 312
Comișel (Emilia) 441, 442, 443
Corciovescu (Cristina) 515 (c.r.), 522 (c.r.)
Cosma (Viorel) 479 (c.)
Crețu (Viorel) 477 (c.)
David Diaconu (Doina) 297
Dănceanu (Liviu) 462 (c.r.)
Dumitrescu-Bușulenga (Zoe) 430
Firea (Clemansa Liliana) 480 (c.), 484 (c.)
Firea (Gheorghe) 398, 399
Florea (Mihai) 338, 339
Georgescu (Corneliu Dan) 400, 401, 402, 403, 404, 405,
409, 431
Gheorghe (Daniela) 298, 360 (c.r.), 366 (c.r.), 391 (c.),
514 (c.r.), 517 (c.r.)
Gheorghiu (Mihnea) 299, 300, 313, 497
Grigoriu (Theodor) 432

IV. Chronique

a. Film — filmologie

- 525 XVI (1979), p. 132—139 (Manuela Cernat)
526 XVII (1980), p. 113—117 (Olteea Vasilescu)
527 XVIII (1981), p. 139—146 (Manuela Cernat)
528 *Présences roumaines à l'étranger en 1982. Cinéma* (M<anuella> C<ernat>)
XX (1983), p. 105—106

b. L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art

- 529 XXIII (1986), p. 75

c. Débats, sessions

- 530 *Aspects de la vie scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art* (Iolanda Soare)
XXI (1984), p. 83

Igiroșlanu (I.) 310
Ionescu (Marin) 466 (c.r.), 468 (c.r.)
Ionescu (Medeea) 314, 365 (c.r.), 385 (c.), 386 (c.),
387 (c.), 388 (c.)
Jakovljevic (Andrija) 424
László (Ferenc) 425, 426
Littera (George) 498, 507, 508
Mașek (Victor Ernest) 364 (c.r.)
Mălinaș (Constantin) 363 (c.r.)
Mărgineanu (Ioana) 326, 340, 341, 351 (c.r.), 352 (c.r.),
371 (c.r.), 372 (c.r.), 373 (c.r.), 378 (c.r.)
Moisescu (Titus) 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416,
467 (c.r.)
Munteanu (Elisabeta) 327, 374 (c.r.)
Mușat (Nicolae) 437
Nicolau (Irina) 342 (= 438)
Paraschivescu (Constantin) 354 (c.r.)
Petrescu (Hrisanta) (voir Trebici-Marin (Hrisanta))
Popescu (Ana Maria) 328, 343, 344, 357 (c.r.), 369 (c.r.)
Popescu-Deveselu (Anisia) 439, 460 (c.r.)
Potra (Florian) 355 (c.r.), 499, 500, 509, 510, 511, 512
Rădulescu (Speranța) 342 (= 438), 406
Rusu (Liviu) 433
Sava (Iosif) 458 (c.r.)
Soare (Iolanda) (voir Berzuc (Iolanda))
Stan (Radu) 475 (c.), 476 (c.)
Stihi-Boos (Constantin) 445 (c.r.), 446 (c.r.), 447 (c.r.),
449 (c.r.), 452 (c.r.), 453 (c.r.), 457 (c.r.), 463 (c.r.)
Șirli (Adriana) 417, 418, 459 (c.r.), 481 (c.), 485 (c.)
Terțulian (N.) 301
Theodorescu (Răzvan) 395 (c.)

Toboşaru (Ion) 302, 303, 304, 305, 306, 315, 329,
345, 353 (c.r.), 356 (c.r.), 361 (c.r.), 362 (c.r.),
379 (c.r.), 380 (c.r.), 501, 521 (c.r.)
Tomescu (Vasile) 407
Trebici-Marin (Hrisanta) 419, 420, 421, 450 (c.r.),
454 (c.r.), 456 (c.r.), 464 (c.r.), 465 (c.r.), 474 (d.),
478 (c.), 494 (c.)
Vasilescu (Olteea) 513, 518 (c.r.), 519 (c.r.), 520 (c.r.),
526 (c.)

Vasiliu (Mihai) 330, 377 (c.r.)
Velea (Marin) 448 (c.r.)
Vodă Căpuşan (Maria) 324
Voicana (Mircea) 434, 444, 483 (c.)
Zamfirescu (Ion) 307, 308, 316, 346, 347, 348, 368
(c.r.), 370 (c.r.), 376 (c.r.)
Zottoviceanu (Elena) 422, 423, 435, 440, 451 (c.r.),
455 (c.r.), 469 (c.r.), 481 (c.), 486 (c.), 490 (c.),
491 (c.), 492 (c.), 495 (c.)

E. INDEX DES NOMS *

Albulescu (Mircea) 344
Alecsandri (Vasile) 338
An ghelescu (Marcel) 337
Bar tók (Béla) 442
Băănuţă (Leopoldina) 344
Bibesco (Marthe) 320, 321, 322
Blaga (Lucian) 324
Bortnovschi (Paul) 335, 336
Brăiloiu (Constantin) 441, 443
Caragiale (I. L.) 311, 312, 313, 315, 316, 354 (c.r.),
375 (c.r.), 502
Cazaban (Jules) 331
Ciulei (Liviu) 333, 334
Caudel (Paul) 319
Constantin (George) 344
Constantinescu (Teodor) 336
Cuclin (Dimitrie) 430, 432
Dumitraş (Corneliu) 343
Enescu (George) 428, 432, 434, 435, 439, 440, 446
(c.r.), 454 (c.r.), 455 (c.r.), 457 (c.r.), 460 (c.r.),
479 (c.), 480 (c.), 483 (c.), 484 (c.), 490 (c.)
Evstatie 415
Filothei sin Agăi Jipei 448 (c.r.)
Finteşteanu (Ion) 331
Florea (Mihai) 397 (néc.)
Gillet (Louis) 320, 321, 322
Gorki (Maxim) 334

Guga (Romulus) 326 (c.r.)
Holties (Vittorio) 336
Ilijin (Milica) 443
Jitianu (Dan) 336
Lagarde (Auguste de) 314
Liszt (Franz) 425, 426
Manolescu (Ion) 332
Mateboji (Mircea) 336
Mazilu (Theodor) 328 (c.r.)
Molière 310
Nicolaescu (Sergiu) 505
Patrichi (Gina) 344
Petrăchescu (Eliza) 331
Petrescu (Irina) 341
Pick (Lupu) 513
Pintilie (Lucian) 334
Piţa (Dan) 505
Predescu (Ileana) 344
Prieto (Luis) 406
Rebengiuc (Victor) 344
Stanca (Radu) 374 (c.r.)
Strauss (Richard) 444
Sturdza Bulandra (Lucia) 332
Szathmary (Carol Popp de) 425
Tatos (Alexandru) 505
Tomazoglu (Nicolae) 331
Tröster (Frantisek) 358 (c.r.)
Vianu (Tudor) 301
Vraca (George) 331
Wilkinson 314

*Abréviations : c. = chuniqué ; c. r. = compte rendu ; nécrologie

PRINTED IN ROMANIA

— R-ISSN 2638